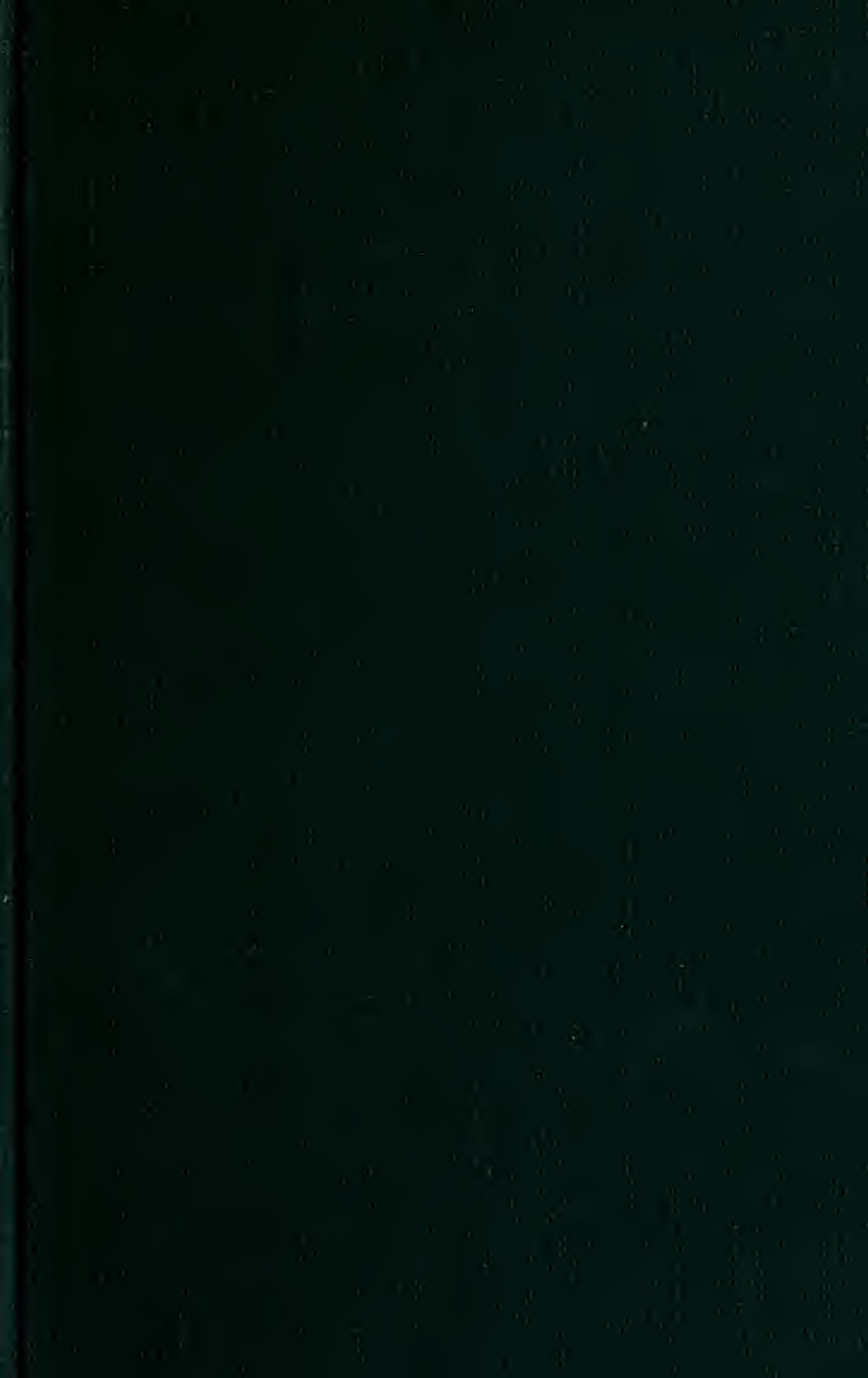
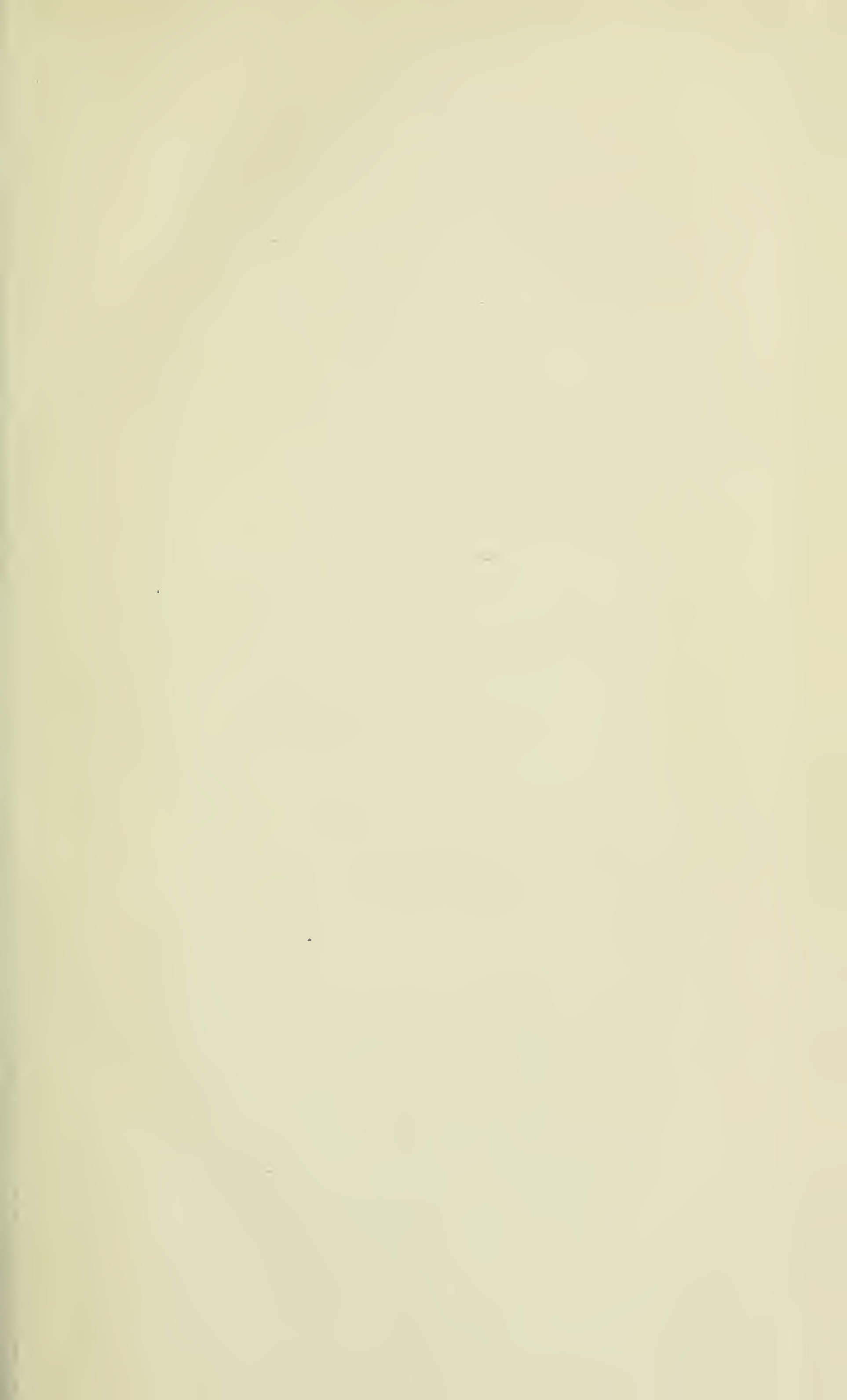
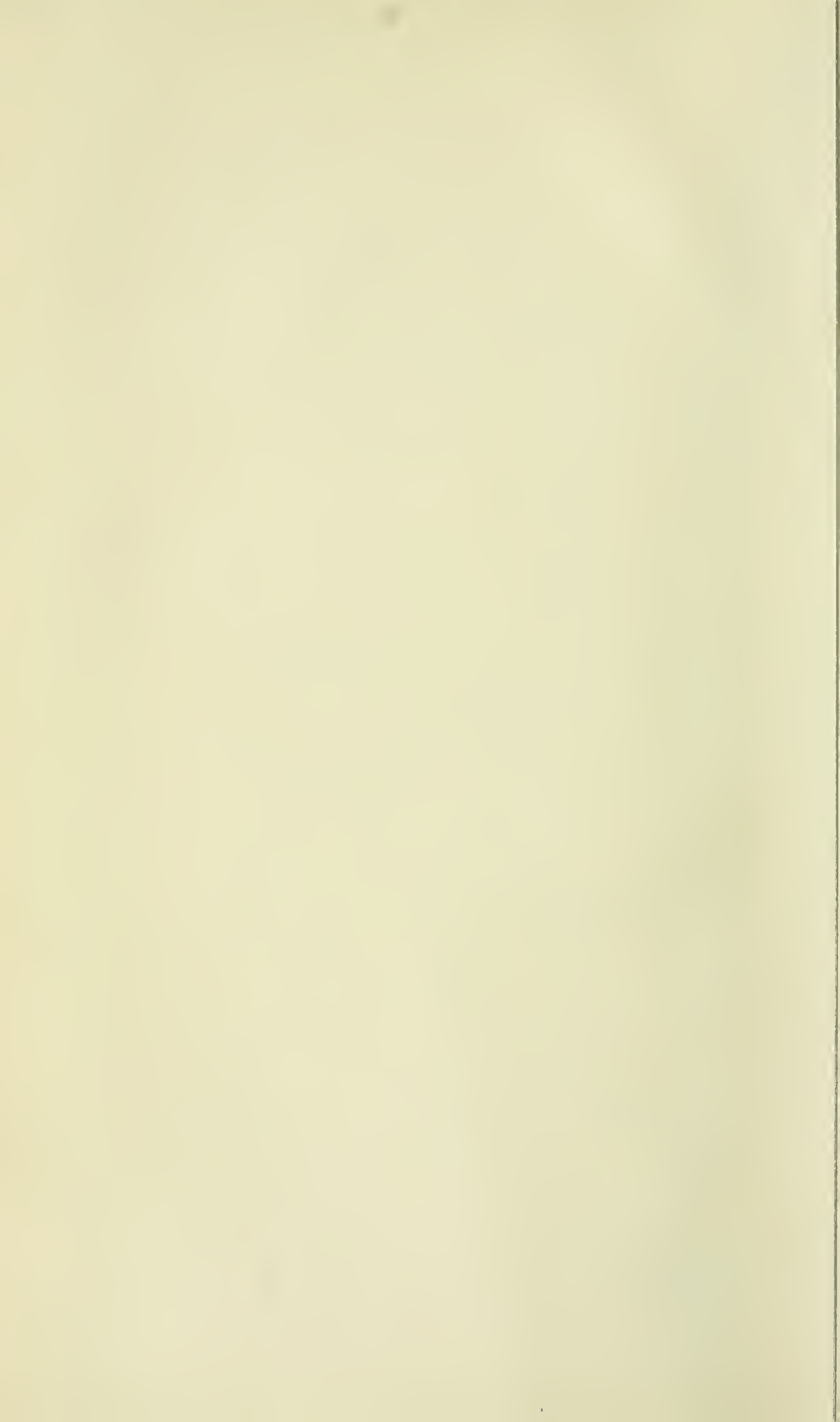
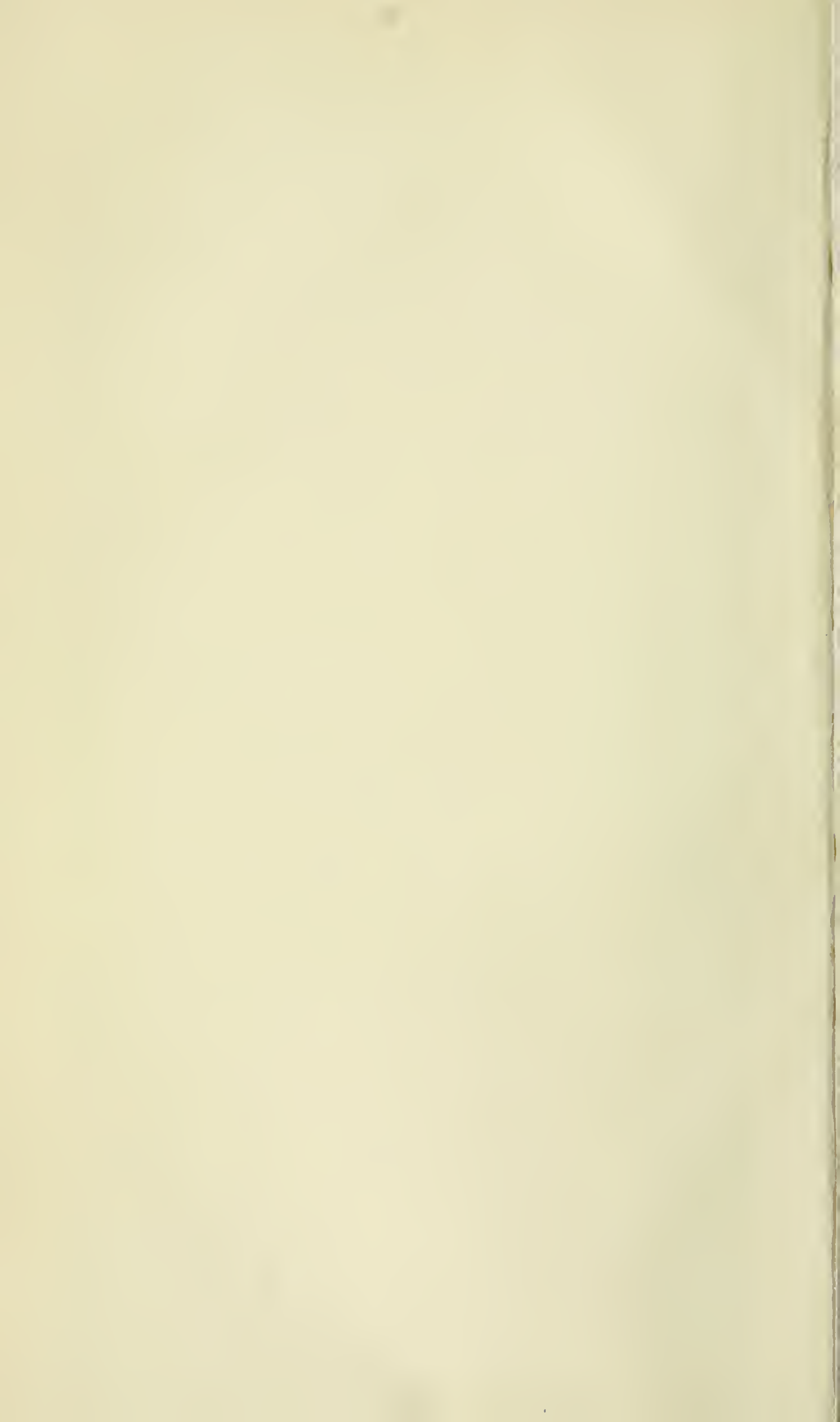








MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIII.

THE VALIANT WELSHMAN BY R. A. GENT.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

THE VALIANT WELSHMAN

BY

R. A. GENT.

NACH DEM DRUCKE VON 1615

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. VALENTIN KREB.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Inhalt.

Fragen, die eine wissenschaftliche Würdigung gewiss verdienen.

Wenn es mir im Vorliegenden gelungen ist, die Erforschung der ruhmreichsten Periode englischer Dichtung einigermassen zu fördern, so habe ich das zu allererst meinem hochgeschätzten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Schick, zu danken. der mich zu vorliegender Arbeit anregte, auf zahlreiche wichtige Punkte hinwies, jederzeit mit Rat und That unterstützte und zusammen mit Herrn Prof. Dr. Zimmer in Berlin die Güte hatte, die keltischen Ausdrücke im *Valiant Welshman*, soweit möglich, zu erklären. Auch Herrn Prof. Dr. Zimmer sei für sein bereitwilliges Entgegenkommen hiermit der wärmste Dank ausgesprochen.

Aufrichtigen Dank sage ich ferner meinen sehr verehrten Lehrern, Herrn Prof. Dr. Breymann, der mir bei der Drucklegung dieser Arbeit mit wertvollen Ratschlägen an die Hand ging, und Herrn Prof. Dr. Koeppel in Strassburg, der mich auf die Beziehungen des *Valiant Welshman* zu Ben Jonson's *Alchemist* und Spenser's *Faerie Queene* aufmerksam machte.

An dieser Stelle sei es mir auch gestattet, der Bibliotheksverwaltung des Britischen Museums in London und ganz besonders den Beamten der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München für ihr jederzeit freundliches Entgegenkommen den gebührenden Dank auszusprechen. Schliesslich fühle ich mich noch verpflichtet, meinem lieben Kollegen, Herrn Joseph Fest, für die Freundlichkeit, mit der er die Korrekturbogen nochmals mit dem Original in London verglichen hat, herzlichen Dank zu sagen.

Benützte Literatur.

[Anonymus]: Caractacus. A Metrical Sketch. in Twelve Parts. London. 1832. 12°.

Arber, Edward: Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London (1554—1640). London. 1875—1877. 4 vols. 8°.

Armin, Robert: Works. ed. by A. B. Grosart. Printed for the Subscribers. Manchester. 1880. 4°.

Baker, D. E., Reed, I., and Jones, St.: Biographia Dramatica; or, a Companion to the Playhouse. 3rd Ed. London. 1812. 3 vols. 8°.

Beaumont and Fletcher: Works, with Notes and a Biographical Memoir by Alexander Dyce. London. 1842 bis 1846. 11 vols. 8°.

Camden: Britannia. Translated by Edmond Gibson. London. 1695. 2°.

Chettle-Dekker-Haughton: The Pleasant Comodie of Patient Grissill, ed. Hübsch. (Erlanger Beitr. XV.) Erlangen. 1893. 8°.

Churchyard, Thomas: Worthiness of Wales. Reprinted from the Original Edition of 1587. Manchester. 1876. 4°.

Coleridge, Hartley: Lives of Illustrious Worthies of Yorkshire. London. 1835. 8°.

Collier, J. P.: Fools and Jesters. With a Reprint of Robert Armin's Nest of Ninnies. Printed for the Shakespeare Society. London. 1842. 8°.

— —: History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare. London. 1831. 3 vols. 8°.

Collier, J. P.: Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare. Printed for the Shakespeare Soc. London. 1846. 8°.

Dictionary of National Biography.

Dio Cassius: Historia Romana, ed. Dindorf-Melber. Leipzig[2]. 1890—1894. 2 Bde. 8°.

Eutropius: Breviarium ab urbe condita, ed. Wagner. Leipzig. 1884. 8°.

Fleay, F. G.: Biographical Chronicle of the English Drama 1559—1642. London. 1891. 2 vols. 8°.

[Genest, John]: Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830. London [Bath]. 1832. 10 vols. 8°.

Giles, J. A.: Six Old Chronicles. (Ethelwerd's Chronicle, Asser's Life of Alfred, Geoffrey of Monmouth's British History, Gildas, Nennius, Richard of Cirencester). Bohn's Antiquarian Library. London. 1847 etc. 8°.

Gottfried von Monmouth: Historia regum Britanniae, ed. San-Marte. Halle. 1854. 8°.

Greg, W. W.: List of English Plays, Written before 1643 and Printed before 1700. London. 1900. 8°.

Guest, Edwin: Origines Celticae, ed. by W. Stubbs and C. Deedes. London. 1883. 2 vols. 8°.

Halliwell, J. O.: Dictionary of Old English Plays. London. 1860. 8°.

Harper, Carrie A.: Carados and the Serpent (Modern Language Notes XIII, 417 ff.). Baltimore. 1898. 4°.

Hazlitt, W. C.: Manual for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892. 8°.

Hector Boethius: Scotorum historiae libri XIX. Paris. 1572. 2°.

Henslowe, Philip: The Diary of, ed. by J. P. Collier. Printed for the Shakespeare Society. London. 1845. 8°.

Holinshed, R.: Chronicles of England, Scotland, and Ireland. London. 1807—1808. 6 vols. 4°.

Jonson, Ben: Works, ed. by William Gifford. London. 1816. 9 vols. 8°.

König, Goswin: Der Vers in Shakespeare's Dramen.

(Quellen und Forschungen LXI.) Strassburg und London. 1888. 8⁰.

Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's (Münchener Beiträge XI). Erlangen u. Leipzig. 1895. 8⁰.

Kyd, Thomas: The Spanish Tragedy, ed. J. Schick. Teil I. Kritischer Text und Apparat. (Litterarhistorische Forschungen, herausgeg. von Schick und v. Waldberg, Heft XIX). Berlin. 1901. 8⁰.

Langbaine, Gerard: Account of the English Dramatick Poets. Oxford. 1691. 4⁰.

Leonhardt, B.: Bonduca. (Englische Studien XIII, 36 ff.) Heilbronn. 1889. 8⁰.

Lhuyd, Humfrey: Commentarioli Britannicae descriptionis fragmentum. Coloniae Agrippinae. 1572. 8⁰.

Lot, F.: Caradoc et Saint Patern. (Romania XXVIII, p. 568 ff.) Paris 1899. 8⁰.

Loth, J.: Les Mabinogion. (Bd. III von Jubainville-Loth: Cours de littérature celtique). Paris. 1889. 8⁰.

Malone, Edmund: Plays and Poems of William Shakespeare etc. Comprehending a Life of the Poet, and an Enlarged History of the Stage. London. 1821. 21 vols. 8⁰.

Mason, William: Caractacus. A Dramatic Poem, Written on the Model of the Antient Greek Tragedy. London. 1759. 4⁰.

— —: Caractacus. A Dramatic Poem, first Published in the Year 1759 and now Altered for Theatrical Representation. York [London]. 1777. 8⁰.

Merivale, Charles: History of the Romans under the Empire. New Edition. London. 1865. 8 vols. 8⁰.

Meyer, Edward: Machiavelli and the Elizabethan Drama. (Litterarhistorische Forschungen, herausgeg. von Schick u. v. Waldberg, Heft I). Weimar. 1897. 8⁰.

Morley, Henry: English Writers. 2nd Edition. London. 1887—95. 11 vols. 8⁰.

Paris, Gaston: Caradoc et le Serpent. (Romania XXVIII, p. 214 ff.) Paris. 1899. 8⁰.

Powell, Anne: Clifton, Caractacus, Boadicea, and Other Pieces. Bristol. 1821. 8°.
R. A. Gent.: The Valiant Welshman, etc. London. 1615. 4°.
R. A. Gent.: The Valiant Welshman, etc. London. 1663. 4°.
Rhys. J.: Celtic Britain. 2nd Edition. London. 1884. 8°.
Rhys. J. and Brynmor-Jones, David: The Welsh People. London. 1900. 8°.
Sattler, E.: Grammatik des Kymraeg. Zürich u. Leipzig. 1886. 8°.
Shakespeare, William: Works, ed. by Wm Clark and Wm Aldis Wright (Globe Edition). London. 1880. 8°.
Spenser. E.: Works, ed. by J. P. Collier. London. 1861. 5 vols. 8°.
Stephens. Th.: Geschichte der wälschen Litteratur vom XII. bis zum XIV. Jahrh. Übersetzt und herausgegeben von San-Marte. Halle. 1864. 8°.
Stow, John: The Chronicles of England, from Brute unto this Present Yeare of Christ 1580. London. [1580]. 4°.
— —: The Annales of England. London. 1605. 4°.
Suetonius: Opera, ed. C. L. Roth. Leipzig. 1875. 8°.
Symonds, John A.: Shakspere's Predecessors in the English Drama. London. 1884. 8°.
Tacitus: Opera, ed. Halm. Leipzig. 1883. 2 Bde. 8°.
Trevelyan. Marie: The Land of Arthur, its Heroes and Heroines. London. 1895. 8°.
Ubaldino, Petruccio: Le Vite delle Donne Illustri etc. Londra. 1591. 4°.
Ward, A. W.: History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. 2nd Ed. London. 1899. 3 vols. 8°.
Warrington, William: History of Wales. London. 1786. 4°.
Zonaras, Joannes: Historia imperatorum Romanorum. Frankfurt a. M. 1578. 2°.

Einleitung.

I. Überlieferung und Neudruck.

Das Drama *The Valiant Welshman* ist im Britischen Museum zu London in 4 Exemplaren vorhanden, und zwar in je 2 Quartos aus den Jahren 1615 und 1663. Die Signaturen der beiden älteren Quartos sind: C. 34. b. 51. und 1346. e., die der beiden jüngeren C. 34. b. 52. und 162. c. 1. In je einem Druck von 1615 (C. 34. b. 51.) und 1663 (C. 34. b. 52.) ist das Titelbild, das den Helden Caradoc in voller Rüstung zu Pferde darstellt, erhalten geblieben.

Weitere Exemplare der alten Quarto sind im Besitze der Bridgewater Library (Earl of Ellesmere) in London und der Bodleiana in Oxford. Die jüngere Quarto findet sich noch auf der Bodleiana und der University Library in Cambridge.[1])

Der spätere Druck unterscheidet sich von dem früheren durch nichts als durch zahlreichere Druckversehen, häufigere Textverderbnisse und durch (allerdings nur teilweise durchgeführte) Modernisierung der Orthographie.

Unserem Neudrucke ist aus Gründen der Anciennität und der grösseren Korrektheit des Textes die Quarto von 1615 zu Grunde gelegt.[2]) Dabei sind alle Launen des alten Druckes, als da sind der unregelmässige Gebrauch der grossen Anfangsbuchstaben und die Inkonsequenzen der Orthographie

---

[1]) Vgl. Greg, *List of English Plays*, p. 135.

[2]) Eine Abschrift der Quarto von 1615 mit Notierung der Varianten der jüngeren Quarto wurde von mir selbst im British Museum in London angefertigt.

überhaupt, beibehalten; nur offenbare Druckfehler sind berichtigt worden.

Stellen, an denen sich die beiden Quartos dem Sinne nach unterscheiden, sind nicht sehr zahlreich. In solchen Fällen ist die bessere Lesart, die mit verschwindenden Ausnahmen die ältere Quarto aufweist, ausgewählt, und die Variante in Anmerkung beigegeben. Auch auf die sonstigen Textabweichungen der zweiten Quarto, die direkt auf Textverderbnis zurückzuführen sind, ist, um auch vom zweiten Druck ein Bild zu geben, in den Anmerkungen aufmerksam gemacht.

Verse, die in beiden Quartos versehentlich als Prosa gedruckt sind, wurden als Verse wiederhergestellt und umgekehrt. Desgleichen sind im Innern solcher Verse, die beim Druck verderbt worden zu sein scheinen, meist dem Metrum zuliebe Konjekturen versucht.

Die Interpunktion mit all ihren Inkonsequenzen ist beibehalten, wie sie die erste Quarto handhabt, soweit sie nicht geeignet ist, den Sinn zu stören. Auch die Apostrophe und die Bindestriche zwischen zwei zusammengehörigen Wörtern sind nur da angebracht, wo sie der alte Druck hat. Abkürzungen, die übrigens ausser dem sich öfters findenden Zeichen für *and* (&) nur viermal vorkommen, sind aufgelöst.

Die auffallender Weise in beiden Quartos fehlende Überschrift: „Actus V. Scena 2“ ist eingefügt.

Das Personenverzeichnis endlich, das in beiden Drucken ganz regellos zusammengestellt erscheint, ist der besseren Übersicht halber dahin geändert, dass der Eigenname da, wo dies nicht schon der Fall war, der Apposition vorangestellt wurde. Zur Veranschaulichung ist jedoch die Art der Zusammenstellung der beiden Quartos, soweit sie im Neudruck eine Änderung erfahren hat, in Anmerkung gesetzt.

II. Ästhetischer Wert.

In seinen *Quellenstudien zu den Dramen Ben Jonson's, John Marston's und Beaumont's und Fletcher's* kommt mein verehrter früherer Lehrer, Professor E. Koeppel in einer Anmerkung

kurz auf unser Drama zu sprechen und gibt dort mit einem Wort eine zutreffende Charakteristik desselben, indem er es eine „dramatische Rarität“ nennt.[1])

Wie wir freilich später auf dem Wege privater Mitteilung erfuhren, wollte Koeppel diesen Ausdruck „Rarität“ nur auf die Seltenheit des Stückes (d. h. der vorhandenen Drucke) bezogen wissen. Gleichwohl möchten wir uns an obiges Wort in seinem vollsten Sinne halten und unseren *Valiant Welshman* eine dramatische Rarität nennen, letzteren Ausdruck mit dem ihm zukommenden Nebensinn des Kostbaren verstanden. Eine kostbare Rarität ist unser Drama, eine schätzenswerte Mosaikarbeit aus der elisabethanischen Ära, wie alle Altertümer zu seiner Zeit wenig beachtet, weil es von der Masse ähnlicher Artikel verdrängt wurde, aber heutzutage als Kuriosität interessant und geschätzt.

Nicht ohne Grund vergleichen wir unser Drama mit einer Mosaikarbeit. In der That erscheint bei näherer Betrachtung das Gesamtbild unseres Schauspiels zusammengesetzt aus mancherlei kostbaren Steinen, die ein fleissiger Arbeiter da und dort zusammengetragen und zu einem leidlich harmonischen Ganzen aneinandergefügt hat.

Wir werden uns in einem der folgenden Kapitel ausführlich über die Quellen zu verbreiten haben, denen der *V*[*aliant*] *W*[*elshman*] entnommen ist; hier nur soviel, dass der Dichter neben seiner historischen Hauptquelle aus Shakspere's *Hamlet* zwei Motive, und aus Kyd's *Spanish Tragedy*, Shakspere's *Rape of Lucrece*, Ben Jonson's *Alchemist* und Spenser's *Faerie Queene* je ein Motiv entlehnte, und dass auch die Figur des Morgan, wie im nächsten Kapitel gezeigt werden soll, keine selbständige Schöpfung unseres Dichters ist.

So sehr diese Entlehnungen der literarischen Bildung des R. A. zur Ehre gereichen, so ungünstig wirken sie auf die Beurteilung seiner dichterischen Erfindungsgabe. Es muss jedoch anerkannt werden, dass er alle diese Schätze, die er der literarischen Raritätenkammer der elisabethanischen Zeit entnahm, in seinem Drama nicht ungeschickt unterzubringen

---

[1]) Münchener Beiträge XI, 68, A. 2.

wusste, wenngleich der Glanz jenes Goldes in seinen Händen erheblich verblasste; und weiter müssen wir uns vor Augen halten, dass sich der Dichter nicht immer sklavisch an sein Vorbild gehalten hat und besonders sprachlich mit wenigen Ausnahmen auf eigenen Füssen steht.

Die Caradoc-Handlung, die im Mittelpunkte des Ganzen steht: Steigen, Fall und Rettung des wallisischen Helden, ist konsequent durchgeführt. Auffällig erscheint zunächst die Handlung des I. Aktes, weil sie, statt uns in medias res zu versetzen, ausführlich die Vorhandlung der Usurpation Monmouth's und deren Unterdrückung auf die Bühne bringt.[1]) Aber wohl nicht ohne Grund hat der Dichter mit dieser Vorhandlung begonnen: er wollte uns die ganze Entwickelung des Helden vor Augen führen, also auch seine erste Heldenthat und seinen ersten Lohn.

Dass aber die Handlung aus dem Charakter entwickelt, Caradoc's Fall aus einem Fehler, aus Überhebung u. dgl. motiviert wäre, dies hiesse von dem ehrlichen, im Banne seines Stoffes stehenden Dichter allzuviel verlangen. Er wollte uns nichts weiter geben als eine effektvolle Inscenierung eines Heldenlebens. Und in diesem Sinne hat er sich seiner Aufgabe nicht ungeschickt entledigt. Gleichmässig erhebt sich die Handlung von der ersten Verwickelung (Codigune's Racheplan I, 4) zum Höhepunkt und fällt von da bis zur effektvollen Triumphscene in Rom, stufenweise, mit retardierendem Moment (glücklicher Kampf gegen die Römer V. 4) und allen Kunstmitteln der dramatischen Technik.

Charaktere im strengen Sinne des Wortes sind nur skizziert, nirgends fertig gezeichnet. Caradoc ist das Non plus ultra von Heldenkraft und Heldengrösse; doch können wir nicht sagen, dass er uns irgendwie menschlich näher gerückt ist. Alle anderen Personen, insbesondere die Frauen, sind Gestalten ohne Fleisch und Blut, lauter Holzpuppen. Guiniver hält, das erste und fast einzige Mal, dass sie redend

[1]) Wie die Quellenuntersuchung zeigen wird, ist gerade für diese einleitende Geschichte eine Quelle noch nicht gefunden.

eingeführt wird, eine Rede, die ihr Vater selbst sehr gelehrt findet. Voada, die Schwester Caradoc's, spricht in der interessanten 1. Scene des V. Aktes kein einziges Wort, das echt weiblich an unser Ohr klänge. Vergleichen wir freilich ihre literarische Patin, Shakspere's Lucrece —: ist vielleicht diese Lucrece etwas anderes als eine personifizierte, manchmal recht langweilige Moralpredigt?

Geradezu komisch wirkt die schnelle Bekehrung des Marcus Gallicus, der nachts in das Zelt seiner schönen Gefangenen dringt, um sie zu vergewaltigen, dann aber, überrascht, niedergeschlagen und seiner Gefangenen beraubt, sich in den tugendhaftesten Betrachtungen über seine verwerfliche Handlungsweise ergeht!

Wenn wir an dem lustigen Morgan oder seinem tölpelhaften Sohn Morion noch am meisten Geschmack finden, so steht unser Urteil vielleicht im Einklang mit dem des einstigen Theaterpublikums. Und nicht umsonst ist dem komischen Element eine bedeutende Rolle in dem Stücke eingeräumt: der Dichter wollte die Zuschauer für die zahllosen Schrecknisse des Blutvergiessens entschädigen, mit einer Komik freilich, die nicht immer frei ist von Derbheit und Frivolität. Besonderes Lob verdient es jedoch, dass dieses komische Element nicht dem Ganzen heterogen, sondern in den meisten Fällen sehr eng mit der Handlung verquickt ist, sozusagen aus ihr herauswächst. Shakspere's grosses Vorbild aus den reifsten Historien — Henry IV. und V. — ist hier, glaube ich, deutlich erkennbar.

Um hier noch einige Bemerkungen über die formale und bühnentechnische Seite unseres Stückes anzufügen, brauchen wir nicht besonders hervorzuheben, dass mit der Einheit des Ortes überaus frei verfahren wird. Das Drama ist in Akte und Scenen eingeteilt. Eine Art Chorus stellt der alte Barde dar, eine sehr poetische Figur, die ihre (manchmal unabsehbaren) Perioden in erhabener Sprache redet und meist durch Vorauserzählung den Hörer auf den Inhalt der folgenden Scenen und Akte vorbereitet.

Viel Bühnenapparat wird in Bewegung gesetzt. Gleich

zu Anfang schwebt die Glücksgöttin vom Himmel herab [1]), und auf ihr Geheiss wecken vier Harfner mit ihren Akkorden den alten Barden aus der Ruhe des Grabes auf — eine ganz prächtige Scene. Besonders verdient betont zu werden, dass die Erscheinung der Fairy Queen mit ihrem Flitterstaat, mit Tanz und Pantomime (zumal wegen der Satire auf das zeitgenössische Epos [2])) damals vielleicht ein wirksamer *coup de théâtre* war.

Auch sonst finden sich pomphafte Scenen in Masse. Wir erwähnen hier insbesondere den hocheffektvollen Aufzug der Gefangenen vor Claudius Caesar und die darauffolgende Scene der verweigerten Huldigung. An Schlachten ist kein Mangel, überall Truppenbewegungen, Gefechte, Zweikämpfe, Trompetengeschmetter. Einigemal ist auch die Rede von Kanonen- und Musketenschüssen. Dieser naive Anachronismus ist an zwei Stellen [3]) mit Emphase wiederholt. Wir haben Festgelage, einen Dumb Show, ein Maskenspiel, eine Art Hexenküche à la Faust, einen Drachenkampf à la Bêowulf; auch mehrfache Verschwörungen und Verkleidungen kommen vor; Blut fliesst wie in den grausamsten 'horror plays' der Epoche — alles nach dem Geschmacke der Zeit.

Nach zarten Episoden hingegen suchen wir vergebens. Keine Liebesscene, nur eine Scene versuchter Entehrung. Des Krieges Stimme übertönt auch hier der Liebe Flüstern. —

Fassen wir das Facit unserer Kritik in kurzen Worten zusammen, so können wir etwa sagen, dass der Dichter mit viel gutem Willen und ehrlicher Begeisterung an seinem Werk gearbeitet hat, dass er eine umfassende literarische und, wie die zahlreichen klassischen Reminiscenzen und Gleichnisse aus der antiken Mythologie beweisen, auch gelehrte Bildung,

---

[1]) Vgl. Collier (*Hist. of Engl. Dram. Poetry* III, 357): "Nothing is said respecting her re-ascent, and perhaps even at that date it could not be done conveniently." — Fortuna tritt ja in der englischen Literatur nicht selten auf, so in Dekker's *Old Fortunatus*. S. Scherer, *Dekker's Old Fortunatus*, Münchener Beiträge XXI, p. 5f. Vgl. auch Banks, M. M., *Morte Arthur*, Note zu 3260.

[2]) Vgl. Leonhardt, *Bonduca*, Engl. Stud. XIII, p. 54. A. 1.

[3]) *VW* II. 3. 49ff. und V. 4. 23.

aber nicht eben zarte Rücksichtnahme auf das Prioritätsrecht seiner Kunstbrüder an den Tag legt. Sein Werk reicht infolge der ihm anhaftenden Mängel an Originalität, Charakterisierung und Einheitlichkeit nicht an die Meisterwerke der Zeit heran; doch ist es nach unserer Überzeugung durchaus nicht zu günstig beurteilt, wenn wir es den Durchschnittswerken der elisabethanischen Epoche ebenbürtig an die Seite stellen. Auf keinen Fall verdient es die lakonische Kritik Edward Meyer's, der den *VW* eine 'wretched tragedy' nennt.[1])

III. Sprache und Metrik.

Es lässt sich nicht leugnen, dass die Sprache unseres Dichters sich oft zu einer Höhe emporschwingt, die seines grössten Vorbildes nicht unwürdig wäre. Wuchtig und mit Donnergepolter fliesst der Rede Strom, wenn des Krieges Stimme ertönt (vgl. V. 4. 12 ff.), prächtig und wahrhaft dichterisch ist die Sprache, in der Caradoc seinem Zorne Luft macht über die unverdiente Zurücksetzung (II. 3. 41 ff.), erhaben und selbstbewusst klingt die Ansprache, die Caradoc in seinem gekränkten Heldenstolz an den Kaiser Claudius richtet (V. 5. 10 ff.).

Geradezu erstaunlich ist die Fülle von Gleichnissen aus der antiken Mythologie und der Astrologie, denen wir auf Schritt und Tritt im *VW* begegnen. Es dürfte nicht zuviel gesagt sein, wenn wir behaupten, dass für eine so umfassende Benützung der Mythologie in der ganzen elisabethanischen Literatur ein zweites Beispiel nicht zu finden ist.

Andererseits aber können wir dem Dichter des *VW* den Vorwurf nicht ersparen, dass er durch seine übertriebene Vorliebe für den barocken Aufputz der Klarheit der Sprache arg geschadet hat. Weit ausgesponnene, mit allerlei Beiwerk überladene Perioden, katachrestische Ausdrücke, gesuchte

---

[1]) Meyer. *Machiavelli and the Elizabethan Drama.* Litterarhistorische Forschungen, herausgeg. von Schick u. v. Waldberg, Heft I, p. 128.

Metaphern und geschraubte Wendungen erschweren das Verständnis des Textes nicht selten in ungewöhnlichem Masse. Auch die Satzkonstruktion ist oft recht nachlässig und lässt die nötige Feilung vermissen. Anakoluthe und unvollendete Perioden sind sehr häufig.

Ungerecht aber wären wir, wenn wir diesen Mängeln gegenüber die stellenweise hochpoetische, an glücklich gewählten Bildern aus Mythologie und Astrologie reiche Sprache des R. A. nicht wiederholt anerkennend hervorhöben.

Einige auffallende Erscheinungen finden sich in der Sprache Morgan's. Als Walliser macht ihm die Aussprache der tönenden Konsonanten und naturgemäss solcher Laute, die im Kymraeg nicht vorhanden sind, viele Schwierigkeiten. Morgan spricht (meist im Anlaut) Tenuis für Media (*Cot* oder *Cad* für *God, petter* für *better, teale* für *deale, Shesu* für *Jesu, shentlemen* für *gentlemen*[1]) u. s. w.) oder lässt den anlautenden Konsonanten überhaupt wegfallen, wie in *world* = *orld*.[2]) Erwähnenswert ist auch der Gebrauch des Plurals im Sinne des Singulars bei Substantiven[3]) (*sunnes, a conyes, postes and messengers, Bedlems*, sogar *mens* u. a.) und fast ebenso häufig bei Eigennamen (*Peters*, *Paules*, *Cesars*, *Cornewals* u. a.).

Am merkwürdigsten aber ist die unterschiedslose Verwendung von *her* als persönliches und besitzanzeigendes Fürwort für alle möglichen und unmöglichen Fälle. Konsequenz freilich zeigt der Verfasser des Stückes hierin nicht; in der Clownscene (IV. 3) zum Beispiel ist Morgan's Gebrauch der Pronomina durchgehends normal und korrekt.

Um dem Leser über die Schwierigkeiten, die die Deutung dieses Pronomens an manchen Stellen bietet, schnell hinwegzuhelfen, soll hier eine Tabelle seiner verschiedenen Bedeutungen folgen.

---

[1]) Vgl. zu *Shesu* und *shentlemen* die bei Sattler, *Grammatik des Kymraeg*, p. 31 angeführten Beispiele: Aus engl. *John* wird kymr. *Siawn* (= šǫn); aus engl. *George* wird kymr. *Sior* (= šǫr).

[2]) Vgl. hiezu bei Sattler, l. c., p. 32: Aus engl. *wafer* wird kymr. *afr-* (in *afrllad* oder *afr-llad*).

[3]) Dieselbe Erscheinung vereinzelt auch in *Patient Grissill*.

1. her = me III. 3. 4 u. 62; V. 4. 31.

2. her = us II. 3. 22; III. 2. 17 u. 30 (2); IV. 1. 56 (1), 112 u. 115; IV. 5. 3.

3. her = my I. 3. 63, 73 u. 77 (2); II. 1. 135; IV. 1. 66; V. 3. 30.

4. her = our II. 3. 21 (3); IV. 1. 56 (2); IV. 5. 5.

5. her = you I. 2. 36 (1 u. 2), 37 u. 40; I. 3. 67; I. 4. 8, 25, 71, 74 u. 79; II. 1. 134; II. 3. 21 (1 u. 2); III. 2. 30 (1); IV. 1. 54, 59, 62 (1), 67, 70 u. 110; IV. 2. 47; IV. 5. 2 u. 6; V. 4. 33 (1).

6. her = your I. 2. 30; I. 3. 74; III. 2. 26; III. 3. 2; IV. 1. 63 (1 u. 2); IV. 5. 1 (2); V. 4. 33 (2).

7. her = yourself II. 3. 25; IV. 1. 62 (2) u. 64; IV. 5. 1 (1).

8. her = him I. 2. 38; I. 3. 59, 65, 70, 75, 76 u. 77 (1); I. 4. 20.

9. her = them I. 4 78; IV. 1. 55 u. 57 (1 u. 2).

10. her = his I. 2. 39 (1 u. 2), 41 u. 42; II. 1. 133; II. 3. 23 (1 u. 2); III. 3. 61; IV. 1. 81 (his = Codigune's); V. 3. 32.

11. her = their I. 4. 26.

Diese Eigentümlichkeiten der Sprache Morgan's sind jedoch, wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, nicht des Dichters eigene Erfindung. Die ganze Figur mit all ihren sprachlichen Merkwürdigkeiten, ihren Kraftausdrücken und Beteuerungsformeln erinnert uns überaus lebhaft an den wallisischen Priester Evans in Shakspere's *Merry Wives of Windsor*, an Fluellen (= Llewellyn) in Sh.'s *King Henry V.*, und ganz besonders an Sir Owen in Chettle-Dekker-Haughton's *Patient Grissill*, mit dem Morgan auch die Vorliebe für *her* gemein hat.[1])

Ein Vergleich der Sprache der genannten Personen mit jener Morgan's zeigt uns folgende Ähnlichkeiten:

P[atient] G[rissill] 530: *what apox ale you* wie *VW* IV.

[1]) Über die Sprache des Sir Owen in *Patient Grissill* s. Zimmer. H., *Das Kymrische in "The Pleasant Comodie of Patient Grissill."* Zeitschrift f. celt. Phil. Bd. III, Heft 3, p. 574 ff. Halle, 1901. — *Hur* massenhaft im *Welch Traveller* (Hazlitt, *Remains* IV, p. 329 ff.).

1. 61 f. *what a poxe ales her.* — *PG* 536 *gallimaufrie* wie *VW* I. 4. 12 *Gallymawfryes.* — *PG* 527 und öfter *Gods vdge me*, 641 u. ö. *God vdge mee* wie *VW* I. 3. 59, 4. 19 *as Cad shudge me(e)* und *M*[*erry*] *W*[*ives of*] *W*[*indsor*] I. 1. 191 *So Got udge me.* — *PG* 591 u. ö. *A pogs on her* wie *VW* I. 3. 59 *a poxe on her.* — *PG* 634 *pribles & prables*, *MWW* I. 1. 56, V. 5. 168/9 *pribles and prables* wie *VW* I. 3. 51 *pribble prabbles.*

Von den Ausdrücken, die Morgan mit Fluellen gemein hat, seien folgende erwähnt: *H*[*enry*] *V.* IV. 1. 79 u. 81 *a prating coxcomb* wie *VW* IV. 3. 23 *a prattling Coxcombe.* — *HV* V. 1. 19 *bedlam* wie *VW* III. 3. 4 u. 62 *Bedlems.* Im übrigen ist die Anwendung von Redensarten wie *look you*, *hark you*, *mark you now*, *I warrant you* u. s. w., die Verwechslung der stimmhaften und stimmlosen Konsonanten und die Aphärese von *w* in *world* bei Fluellen sowohl wie bei Morgan gewöhnlich.

Keltische Wörter finden sich vereinzelt in den Reden Morgan's und merkwürdigerweise auch einmal im Munde des Clowns.

Zu erwähnen ist noch eine grammatische Erscheinung, die im *VW* häufig auftritt: die Form der 3. Pers. Plur. auf *s*. Diese Pluralbildung, die eine völlig befriedigende Erklärung bis jetzt noch nicht gefunden hat[1]), ist ja in der elisabethanischen Literatur, besonders auch bei Shakspere, nicht selten. Im *VW* haben wir an solchen Fällen nicht weniger als zehn gezählt. Umgekehrt finden sich auch vier Stellen, wo nach einem Kollektivbegriff im Singular als Subjekt das Verbum im Plural steht.

Was die Metrik unseres Dramas betrifft, so sei im allgemeinen bemerkt, dass die Behandlung des Verses im *VW*

---

[1]) Literaturangaben bei Hübsch, l. c., p. 84. Vgl. auch Smith, C. A.: *Shakespeare's Present Indicative S-Endings with Plural Subjects.* Baltimore 1896. Modern Language Association of America. S. dazu Wülfing's Rezension in Anglia, Beiblatt, 1896/97. VII, p. 342 ff.

von dem Gebrauch der elisabethanischen Dichter nicht abweicht.

Syncope[1]) eines kurzen Vokales oder Synizese in der Penultima wird nicht allzu häufig angewendet, sondern Vollmessung vorgezogen, so ho-no-rable, me-mo-ry, va-li-ant.[2])

Zerdehnung, namentlich in der Umgebung von r, findet verhältnismässig häufig statt; von den 12 Beispielen, welche wir gesammelt haben, seien zwei erwähnt:

II. 3. 13. From Wales, my Lórd, sént in all post-haste.
IV. 7. 20. Or who's the Author of these fíre bránds.

Zum Wortton ist zu bemerken, dass der Name des Titelhelden Caradoc stets Proparoxytonon ist — mit einer einzigen Ausnahme, III. 3. 98, wo Carádoc zu betonen ist. Die bei Ben Jonson (*Honour of Wales*) und heutzutage in den westlichen Gegenden Englands als Familienname auftretende Form Cradock, die an die Betonung Carádoc erinnert, findet sich in unserem Drama nicht.

Der wahrscheinlich aus Voadicea gekürzte Name Voada ist durchgängig Proparoxytonon.

Was den Versbau betrifft, so begegnen wir nicht selten fehlenden und überflüssigen Silben, sowohl im Auftakt, wie im Innern der Verse.

Die grösste Beachtung verdient eine Erscheinung: die zweifellos bewusst angewandte epische Caesur. Ähnliche, bei Shakspere auftretende Fälle von „Doppelsenkung vor Pause" sucht König[3]) meistens durch Verschleifung zu beseitigen. Die Häufigkeit derselben in unserem Drama ist uns aber ein Zeichen, dass wir es mit einem planmässig angewandten technischen Mittel zu thun haben. Verse mit epischer Caesur, wie der folgende:

I must enióy thee. Íf thóu wilt yeeld to me[4]),

---

[1]) Disposition nach G. König, *Der Vers in Shakspere's Dramen.* (Quellen u. Forschungen LXI.)

[2]) Diese Beobachtung ist von Wichtigkeit für die Feststellung der Abfassungszeit: es wäre dies nämlich ein Test, das uns auf ein früheres Datum hinwiese; vgl. König, l. c., p. 23, 38.

[3]) l. c., p. 88.

[4]) VW V. 1. 65.

finden sich im *VW* nicht seltener als ca. 50 mal. Dies ist eine ganz beträchtliche Zahl, wenn man bedenkt, dass es sich hier um eine dichterische Licenz handelt, die schon im elisabethanischen Zeitalter nicht mehr so allgemein im Gebrauch war.

Anreden und Titel stehen in unserem Drama eigentlich durchaus ausserhalb des Rhythmus.[1]) Die meisten unvollständigen oder überlangen Verse enthalten dergl. Anreden. Es scheint, als ob später erst der Schauspieler die betreffenden Anreden zur Verdeutlichung hinzugesetzt, die der Dichter anfänglich nicht in seinem Manuscript hatte.

Auch sonst finden sich unvollständige Verse in Menge, fast ausnahmslos am Anfang oder am Ende einer Rede, indem der Dichter beispielsweise bei wechselnder Rede nur selten den angefangenen Blankvers vom folgenden Sprecher ergänzen liess.

Für den Gebrauch des Reimes gelten König's Bemerkungen[2]) über die Technik Shakspere's vollständig. Die Anwendung des Reimes am Redeschluss ist in unserem Drama mit verschwindenden Ausnahmen Regel.[3])

Interessant ist zu beobachten, dass sich nicht selten ein unreiner Reim findet.

I. 1. 44/45 u. II. 1. 6/7. designes: times.

I. 2. 57/58. adores: north.

(Eine Lesart *adoreth* anzunehmen, berechtigt uns nichts, wenn auch Formen wie *hath*, *doth*, in Prosa und Bühnenweisungen *soundeth*, *killeth*, *falleth*, *singeth*, *rumbleth*, *daunceth* u. s. w. vorkommen.)

V. 1. 62/63. diuine: crime u. a.

---

[1]) Vgl. Schröer, Anglia V, p. 252: . . . ich bemerke hier, dass Anreden, Ausrufe u. dgl. . . . häufig nicht mit in den Rhythmus zu zählen sind.

[2]) l. c., p. 122 ff.

[3]) Aus diesem Grunde könnte man daran denken, den überlieferten Vers I. 4. 50: Speake, valiant Knight; wilt thou accept of this? umzustellen, so dass sich Schlussreim ergibt. Ein ähnlicher Fall liegt vor IV. 5. 9/10. In der *Spanish Tragedy*, aus der diese Verse offenbar genommen sind, reimen *steele* und *wheele* (*Span. Trag.*, ed. Schick, Litt.-hist. Forsch. XIX. I. 1. 65/66).

Beachtenswert sind auch die Reime:
I. 3. 103|4. discomfitèd: dead
V. 2. 19/20. wómen: féw men.

Strophische Gebilde finden sich hie und da, meist paarweise gereimt. Eine hübsche Strophe ababcc ist II. 5. 16 ff. (offenbar eine Parodie irgend eines zeitgenössischen Liebesgedichtes, ein Spott auf die Petrarchisten oder dergl.); und ein verwickeltes strophisches Gebilde abccdaeebaaffgg ist der Schlussgesang des Barden V. 5. 59 ff.

Die komischen Charaktere unseres Stückes reden in Prosa. Also nicht nur Morgan, wie Leonhardt[1]) andeutet, sondern auch dessen Sohn Morion und sein Diener Ratsbane, der Clown und die Landleute, nicht aber der Juggler.

Es verdient Beachtung, dass auch im Dialog mit komischen Charakteren (mit einziger Ausnahme der Rede Caradoc's IV. 3. 66/68) die ernsten Charaktere ihre metrische Sprache beibehalten. Freilich haben wir hier erst einige korrupte Stellen zu verbessern; denn es lag nahe, im Kontext der Prosa auch einen Vers als Prosa zu drucken, so vielleicht II. 1. 49 ff., IV. 2. 3 f. oder IV. 3. 1 f., insbesondere auch die erste Rede des Ambassador II. 1. 53 ff.

Umgekehrt sind an drei Stellen auch komischen Charakteren hochtönende Verse in den Mund gelegt, nämlich II. 5. 16 ff., wo Morion mit grotesken Ausdrücken die Reize seines Feenliebchens besingt; ibd. 63, wo er die Feenkönigin apostrophiert; und IV. 3. 133 ff. zum Abschluss der grossen Clownscene, wo der Clown mit bombastischen Worten seine Befehle zur Bestattung Glosters gibt. —

Alles in allem ist dem Versbau des Dichters eine gute Mache und eine gewisse Flüssigkeit nicht abzuerkennen.

IV. Caradoc in Geschichte und Sage.

Der Held unseres Stückes ist historisch. Er lebte im ersten Jahrhundert nach Christus und war den römischen Eroberungszügen nach Britannien ein mächtiger Stein im

---

[1]) l. c., p. 53, A. 1.

Wege. Caradoc ist kein anderer als Caratacus[1]), der gleich jenem heldenhaften lusitanischen Hirten Viriathus Jahre lang der Schrecken der Römer war, bis er, gleich Viriathus, einem schmählichen Verrat zum Opfer fiel.

Mit Recht feiern ihn die Walliser als ihren ersten Nationalhelden, wie wir Deutsche stolz sind auf unseren Arminius, der an jenem denkwürdigen Tag im Teutoburger Wald der römischen Eroberungssucht ein Ziel setzte. Das war freilich ein durchschlagenderer Erfolg als der des Caratacus. Allein wer bürgt uns für die Richtigkeit und Vollständigkeit dessen, was uns überliefert ist? Auf jeden Fall spricht das Moment auch für unseren Helden, dass wir die Geschichte der Gegner Roms lediglich aus feindlicher Überlieferung schöpfen. Wer weiss, wie oft die gut ausgerüsteten römischen Legionen vor dem ungelenken britischen Haufen Schlechtbewaffneter zitterten? Treffend sagt Merivale von Caratacus: "The genius of this patriot chief, the first of our national heroes, may be estimated, not from victories, of which the envious foe has left us no account, but from the length of his gallant resistance, and the magnitude of the operations which it was necessary to direct against him. How often he may have burst from the mountains of Wales, and swept with his avenging squadrons the fields of the Roman settlers on the Severn and the Avon, — how often he may have plunged again into his fastnesses, and led the pursuers into snares prepared for them beyond the Wye and the Usk, — remains for ever buried in the oblivion which has descended on the heroic deeds of the enemies of Rome."[2])

Caratacus war auch ein Held in der Gefangenschaft. Die Geschichte erzählt uns von seinem unbeugsamen Stolz und seinem selbstbewussten Auftreten in Rom, von dem Aufsehen, das er da erregte und von der Bewunderung, die ihm selbst seine Feinde zollten.

---

[1]) Von den Herausgebern verderbt in Caractacus. Vgl. Rhys, *Celtic Britain*, p. 284. — Caratācos = liebenswürdig. S. Stokes, *Urkeltischer Sprachschatz*, p. 71.

[2]) Merivale, *History of the Romans under the Empire* VI, 240 f.

Von dem Zeitpunkt an, wo Caratacus und seine Familie vom Kaiser Claudius begnadigt wurden, ist seine Spur verwischt. Tacitus schweigt sich über sein weiteres Schicksal aus. Hector Boëthius erzählt uns, dass Caratacus gegen Zurücklassung seiner Tochter und seines ältesten Bruders in die Heimat entlassen wurde. Da habe er noch zwei Jahre in Ruhe und Frieden gelebt und sei dann im Jahre 54 nach Christus gestorben.[1]) Der Tradition zufolge, wie sie uns in den wallisischen Triaden überkommen ist, lebte er noch ungefähr vier Jahre in der Gefangenschaft und brachten seine Kinder, die Christen wurden, den christlichen Glauben nach Britannien.[2])

Es müsste uns wundern, wenn die im Bereiche der Geschichte sich verlierende Spur eines so berühmten Namens wie Caradoc nicht wieder auf dem Gebiete der Sage auftauchte. In der That begegnen wir in den Dichtungen des bedeutendsten mittelalterlichen Sagenkreises, den Arthurromanen, dem Namen unseres Helden mehrere Male.

In der ersten Fortsetzung von Chrestien's *Perceval le Gallois*[3]) hören wir von einem Caradoc (mit dem Beinamen *Bronbraz*, *Brunbraz* etc.[4])) den der Zauberer Eliavres mit Isaune, der Gattin des Königs Caradoc von Vanes zeugte. Caradoc verrät dem König das Geheimnis seiner Geburt, das er von Eliavres erfahren hatte. Zur Strafe dafür soll ihm eine Schlange, die sich um seinen Arm schlingt, das

---

[1]) Hector Boëthius, *Scotorum historiae libri XIX*. Lib. III, fol. 49a.

[2]) Vgl. Shuckburgh DNB IX, Artikel Caractacus. — Nach Tr. 35 war es sein Vater Brân der Gesegnete, der von Rom aus, wo er für Caratacus sieben Jahre Geisel war, das Christentum nach Britannien brachte. Vgl. Stephens-San-Marte, *Geschichte der wälschen Litteratur*, p. 470, Anm. 1.

[3]) Über die Geschichte von Caradoc und der Schlange in anderen Versionen s. Harper, *Carados and the Serpent*. Modern Language Notes XIII, p. 417ff. Vgl. hierzu Paris, G., *Caradoc et le Serpent*. Romania XXVIII, p. 214ff. u. Lot, F., ibd., p. 568ff.

[4]) Vgl. Paris, G., l. c., p. 222ff.

Lebensmark verzehren. Guimer[1]) aber, die ihn liebt, befreit ihn, und Caradoc nimmt sie zum Lohne zur Frau.

Im *Lai du Corn* vermag von allen Männern an Arthur's Hofe nur Caradoc aus dem Horn zu trinken, aus dem allein derjenige trinken kann, dessen Gattin treu ist.[2])

Im *Mantel mautaillié* passt der Mantel, den nur eine ihrem Gatten treue Frau tragen kann, einzig und allein der Gattin Caradoc's.[3])

Auch in der wallisischen Literatur selbst stossen wir auf den Namen Caradoc. Im *Traum des Rhonabwy* wird Caradoc (hier mit dem Beinamen *Breichbras* oder *Vreichvras*) als einer der gewaltigsten Helden an Arthur's Hofe genannt, als „ein Mann, der ebenso scharf sprechen kann, als er zuhorcht, der Sohn des Llyr Marini, Arthur's Ratgeber und Vetter.“ [4])

Der Nachweis freilich, dass wir es hier und in den vorgenannten französischen Dichtungen mit unserem Helden zu thun haben, d. h. natürlich, dass ihm die Sage diese Geschichten angedichtet habe, dürfte schwer zu erbringen sein, um so schwerer, als es der Träger dieses Namens in der wallisischen Geschichte mehrere gibt. Dass aber unter allen diesen unser Caradoc der bedeutendste ist, dürfte über jeden Zweifel erhaben sein. Und wenn schon einmal, was ja soviel wie sicher ist, jener Caradoc in den Arthurdichtungen auf eine historische Persönlichkeit zurückgeht, so scheint mir gerade die vorgenannte Thatsache kein unwichtiges Argument

---

[1]) Oder auch *Guimen*, *Guiner*, *Guignier* u. s. w. S. Paris, G., l. c., p. 218, A. 2. — In der wallisischen Tradition ist die Befreierin und Gattin des Caradoc *Breichbras* oder *Vreichvras* Tegau Eurvron genannt. S. Loth, J., *Les Mabinogion*, p. 298, A. 1. Vgl. dazu Paris, G., l. c., p. 225.

[2]) Dieselbe Geschichte findet sich auch im *Perceval* und in *Vengeance de Raguidel*. S. Paris, G., l. c., p. 219.

[3]) S. Paris, G., l. c., p. 219. — Beide Versionen (von Horn und Mantel) sind vereinigt in der Ballade *The Boy and the Mantle*, wo sich übrigens auch eine dritte findet: von dem Kopf des wilden Ebers, den nur Caradoc zerschneiden kann als einziger, der von seiner Gattin nicht betrogen wird.

[4]) S. Stephens-San-Marte, l. c., p. 571, oder Loth, l. c., p. 298.

für die Annahme zu sein, dass er am allerersten mit unserem gewaltigen Volkshelden Caratacus zu identifizieren ist, den die Sage ebensogut wie einen Arthur oder einen Alexander, unbekümmert um Anachronismen und historische Widersprüche, zum Mittelpunkt allerlei phantastischer Geschichten gemacht haben mag.

Abgesehen von der Identitätsfrage ist die Caradoc-Geschichte in den Parzifaldichtungen für unser Drama nicht uninteressant, weil Caradoc auch im *VW* mit einer Schlange zu kämpfen hat, und weil der Name seiner Gattin im *VW* (Guiniver) dem Namen der Frau Caradoc's in den Parzifaldichtungen (Guiner, Guignier etc.) nicht unähnlich ist. Immerhin ist es nicht wahrscheinlich, dass die Quelle des Schlangenabenteuers und des Namens Guiniver in den Parzifaldichtungen zu suchen ist. Das Schlangenabenteuer steht, wie später des näheren ausgeführt werden soll, in enger Beziehung zu Spensers *Faerie Queene*, und den Namen Guiniver hat unser Dichter wohl einer bekannteren Trägerin dieses Namens, der Gattin Arthur's, entlehnt.

Was jenen Caradoc in dem wallisischen Mabinogi *Branwen* betrifft, so steht dessen Identität mit dem Helden des *VW* fest, wenn auch der Name seines Vaters hier gänzlich verschieden klingt von jenem, den uns die antiken Geschichtsschreiber überliefert haben.[1])

Diese Identität erkennen auch Rhys-Jones[2]) an und charakterisieren die Hereinziehung Caradoc's in die Branwen-Geschichte als historische Fälschung: "As a matter of fact, he was no son of Brân, nor was he of his Goidelic race, as he was a Brython."

Die Rolle, die Caradoc in dem Mabinogi *Branwen*[3]) spielt, ist folgende: Caradawc, der Sohn Brân's des Gesegneten, ist das Haupt der sieben Männer, die Brân zum Schutze seines Reiches zurücklässt, als er gegen Matholwch, König von Irland, auszieht, um für die schnöde Behandlung

---

[1]) Im Mabinogi: Brân, bei den antiken Historikern: Cunobellinus.

[2]) *The Welsh People*, p. 40.

[3]) Stephens-San-Marte, l. c., p. 452 ff. od. Loth, l. c., p. 65 ff.

seiner Schwester Branwen, der Gattin Matholwch's, Rache zu nehmen. Aber Caswallawn [i. e. Cassibellaunus], der sich durch den Zauberschleier unsichtbar macht, erschlägt alle Männer bis auf Caradawc, dessen Verwandter er ist, und erobert das Land. Aus Schmerz darüber bricht Caradawc das Herz.[1])

So bescheiden auch die Rolle ist, die unserem gewaltigen Recken hier zugefallen ist, — für uns ist die Caradoc-Episode im Mabinogi *Branwen* deshalb von besonderem Interesse, weil hier die Identität mit unserem Caradoc zweifellos feststeht, und weil wir es hier, soweit erwiesen, mit der ersten literarischen Verwertung unseres Helden (obendrein in der wallisischen Literatur) zu thun haben.

V. Quellen.

A. Historische Quellen.

Von den antiken Historikern hat uns Tacitus die Geschichte unseres Helden am ausführlichsten überliefert. Dio Cassius erzählt uns nichts weiter als den siegreichen Krieg des Aulus Plautius, des Vorgängers Ostorius Scapula's, gegen Caratacus und Togodumnus, die Söhne des Königs Cunobellin, und den Feldzug des Kaisers Claudius, der mit der Einnahme von Cunobellin's Veste Camulodunum endete.[2]) Von dem Feldzuge des Ostorius, der für unser Drama in Betracht kommt, von der Niederlage und der Gefangenschaft des Caratacus, von dem Verrat der Königin Cartismandua weiss uns Dio Cassius nichts zu berichten.

---

[1]) Der Umstand, dass diese Version von Caradoc's Tod auf eine alte Triade zurückgeht, lässt Rhys-Jones vermuten, dass wir es hier mit einer Spur authentischer Tradition zu thun haben. S. Rhys-Jones, l. c., p. 41.

[2]) Dio Cassius, *Historia Romana* LX, 19—22.

Auch Zonaras, dem Dio Cassius als Hauptquelle gedient hat und bei dem sich viele verlorene Partien des Dio wiederfinden, lässt uns hier im Stich. Desgleichen Suetonius und Eutropius, die den Namen Caratacus überhaupt nicht erwähnen.

Von den antiken Historiographen kommt daher nur Tacitus in Betracht. Was die neueren Chronisten betrifft, so dürfte es angezeigt sein, ausschliesslich Holinshed, dessen umfangreiche Chronik ja in damaliger Zeit eine reiche Fundgrube dramatischen Stoffes war, in den Bereich der Quellenuntersuchung zu ziehen. Denn Holinshed hat von allen anderen Chronisten jener Zeit am meisten Material zusammengetragen und auch bezüglich der Geschichte des Caratacus alle Historiker zu Worte kommen lassen, die je darüber geschrieben haben.

Was speziell die Geschichtsschreiber von Wales (Geoffrey of Monmouth, Llwyd, Camden u. s. w.) betrifft, so ist zu bemerken, dass sie keine die Geschichte des Caratacus betreffenden Daten anführen, die nicht bei Holinshed verzeichnet wären.

Langbaine [1]) lenkt unser Augenmerk auf das Buch eines Italieners Ubaldino, das im J. 1591 in London erschien. Dasselbe führt den Titel: *Le Vite delle Donne Illustri. Del Regno D'Inghilterra, & del Regno die Scotia & di quelle, che d'altri paesi ne i due detti Regni sono stato maritate* etc. *Scritte in lingua Italiana da Petruccio Ubaldino Cittadin Fiorentino. Londra 1591.*

Dieses Buch enthält unter anderen Biographien eine solche der Königin der Briganten «Carthumandua ò Cartismandua». [2]) Der Voadicea, der Voada unseres Dramas, widmet er zwei Biographien [3]), die eine unter dem Namen «Voadicia», die andere, ungleich längere, mit dem Titel

---

[1]) *Account of the English Dramatick Poets*, p. 517.
[2]) Ubaldino, l. c., p. 6.
[3]) ibd., p. 7 ff.

«Bunduica», obgleich er selbst fühlt, dass Voadicia und Bunduica ein und dieselbe Person sind.[1])

Gleich hier sei bemerkt, dass eine Benützung dieses Werkchens durch den Verfasser des *VW* ganz unwahrscheinlich ist. Dem Dichter mag das Buch bekannt gewesen sein, da es zu seinen Lebzeiten in London erschien; aber es bot ihm absolut nichts Neues. Das Wenige, was ihm hier in verworrener Darstellung zu Gebote stand, fand er viel klarer bei Tacitus und Holinshed.

Es gilt nun zunächst festzustellen, was der Dichter an geschichtlichem Material vorfand, und wie er es für seine Zwecke benutzte.

Um den Vergleich des Dramas mit der geschichtlichen Quelle zu erleichtern, möge hier eine kurze Inhaltsangabe in numerierten Punkten folgen. Alle die zahlreichen episodenhaften Scenen, die nicht auf geschichtlicher Basis stehen, bleiben selbstverständlich davon ausgeschlossen.

1. Monmouth's Usurpation. Octavian's Aufruf.
2. Caradoc tötet Monmouth, wird Gemahl Guiniver's und Thronfolger. Codigune's Racheplan.
3. Caradoc's Entschluss, Gederus gegen die Römer zu Hilfe zu eilen.
4. Vergiftung Octavian's durch Codigune, Cornwall und Gloster. Gefangennahme Guiniver's und Voada's. Codigune König von Wales.
5. Caradoc von Gederus hintangesetzt, kämpft verkleidet, nimmt Claudius Caesar gefangen und erhält als Lösegeld einen goldenen Löwen.
6. Caradoc's Heimkehr. Kampf mit den Verrätern und deren Begnadigung. Befreiung Guiniver's und Voada's. Caradoc König von Wales.
7. Ostorius Scapula, Manlius Valens, Cessius Nasica und Codigune, der sich zu den Römern geschlagen, drohen Caradoc durch Marcus Gallicus mit Vernichtung, falls er nicht auf den Thron von Wales verzichte.
8. Krönung Guiniver's. Vermählung Voada's mit dem Prinzen Gald.
9. Caradoc's Niederlage. Gefangennahme seiner Gemahlin und Tochter und seines Bruders Mauron.
10. Caradoc selbst flieht in Verkleidung eines gemeinen Soldaten zu Venusius, dessen Weib Cartismanda ihn liebevoll aufnimmt.
11. Cartismanda's Verrat. Caradoc wird mit Weib und Kind und seinem Bruder Mauron nach Rom gebracht.

---

[1]) Vgl. Leonhardt, l. c., p. 46 ff.

12. Venusius, Gald, Constantine, Voada u. s. w. besiegen die Römer unter Ostorius, Marcus Gallicus, Codigune und Cornwall.
13. Caradoc in Rom. Seine stolze Rede vor Claudius. der ihn am goldenen Löwen wiedererkennt.
14. Claudius schenkt Caradoc und seinen Angehörigen die Freiheit und lässt sie nach Britannien zurückkehren.

Tacitus erzählt uns in seinen Annalen [1]) folgendes:

Dem Aulus Plautius folgte Ostorius Scapula als Statthalter in Britannien, wo die Völker sich von neuem gegen die römische Herrschaft auflehnten. Es gelang ihm, alle zur Ruhe zu bringen bis auf die Silurer, die ihm unter ihrem Führer Caratacus viele Schwierigkeiten machten: „Itum inde in Silures, super propriam ferociam Caractaci viribus confisos, quem multa ambigua, multa prospera extulerant. ut ceteros Britannorum imperatores praemineret.“ [2])

Mit List wusste Caratacus den Krieg in das Gebiet der Ordovicer zu tragen, wo er eine günstige Stellung wählte, die von steilen Bergen und einem Flusse geschützt war. Die offene Seite des Lagers deckte er durch Verschanzungen. Er liess seine Leute durch Unterbefehlshaber zum Kampfe ermutigen und sprach selbst nochmals zu ihnen: „Illum diem. illam aciem testabatur aut reciperandae libertatis aut servitutis aeternae initium fore.“ [3]) Sodann erinnerte er sie an ihre tapferen Vorfahren, die Cäsar aus Britannien vertrieben. Seine Ansprache hatte Erfolg, und jeder bezeugte durch lautes Zurufen seinen Kampfesmut.

Dem römischen Feldherrn wurde nicht wenig bange angesichts der festen Stellung und der Kampfeslust der Briten. Seine Soldaten und Unterbefehlshaber dagegen waren guten Mutes und wollten unter allen Umständen den Kampf aufnehmen. Ostorius überschritt zunächst mit seinem Heere den Fluss und näherte sich unter grossen Verlusten der Verschanzung der Briten. Als aber die Römer eine Testudo bildeten, war es ihnen ein Leichtes, die Verschanzung zu zerstören und die Briten in die Flucht zu schlagen; denn die

---

[1]) XII, 31—37.

[2]) l. c., cap. 33.

[3]) l. c., cap. 34.

primitiven Waffen der Briten, die weder Helm noch Panzer deckte, konnten den Römern im Handgemenge nicht mehr standhalten. Das war ein glänzender Sieg. Die Kinder und die Gattin des Caratacus wurden gefangen genommen; auch dessen Brüder ergaben sich den Römern.

Caratacus selbst suchte bei Cartismandua, Königin der Briganten, Schutz, wurde aber von ihr in Fesseln gelegt und den Römern ausgeliefert, im neunten Jahre, nachdem der Krieg in Britannien begonnen hatte. Sein Ruhm hatte sich bereits in Italien verbreitet, und alle waren begierig, den Mann zu sehen, der so lange Jahre Roms Macht Trotz bot. Auch in Rom war der Name Caratacus berühmt, und Caesar erhöhte den Ruhm des Besiegten dadurch, dass er den Triumphzug des Ostorius mit allem Glanze in Scene setzte. Caratacus und seine ganze Familie wurden mitgeführt. Während die anderen um Gnade flehten, blieb Caratacus selbst furchtlos und unbeugsam: „At non Caratacus aut vultu demisso aut verbis misericordiam requirens.“ [1])

Sodann hielt Caratacus vor dem Kaiser folgende Rede: „Si, quanta nobilitas et fortuna mihi fuit, tanta rerum prosperarum moderatio fuisset, amicus potius in hanc urbem quam captus venissem, neque dedignatus esses claris maioribus ortum, pluribus gentibus imperitantem foedere pacis accipere. Praesens sors mea ut mihi informis, sic tibi magnifica est. Habui equos, viros, arma, opes. Quid mirum, si haec invitus amisi? Nam, si vos omnibus imperitare vultis, sequitur, ut omnes servitutem accipiant? Si statim deditus traderer, neque mea fortuna neque tua gloria inclaruisset. Et supplicium mei oblivio sequeretur: at si incolumem servaveris, aeternum exemplar clementiae ero.“ [2])

Claudius war von dieser Rede derart betroffen, dass er Caratacus und seinen Angehörigen das Leben schenkte und sie ihrer Fesseln entledigen liess.

Soweit Tacitus. Was Holinshed betrifft, so hat er diesen Bericht des Tacitus wortgetreu übersetzt.[3])

---

[1]) l. c., cap. 36.

[2]) l. c., cap. 37.

[3]) Holinshed, *Chronicles* I, 489 ff.

Vergleichen wir nun diese historischen Thatsachen mit der oben gegebenen kurzen Inhaltsangabe des *VH*, so sehen wir, dass sie mit ganz unbedeutenden Änderungen in unser Drama aufgenommen wurden. Diese Änderungen bestehen in kleinen Zusätzen und Modifikationen einzelner Momente, die für den dramatischen Ausbau des Stückes vorteilhaft waren.

Die angeführten geschichtlichen Daten entsprechen den Punkten 9, 10, 11, 13, 14 unserer Inhaltsangabe.

Was bei Punkt 10 Caradoc's Verkleidung betrifft, so war dieses Motiv, auf die Flucht Caradoc's angewandt, dem Dichter sehr naheliegend. Einen weiteren Zusatz des Dichters finden wir bei Punkt 13: Claudius sieht jenen goldenen Löwen am Halse Caradoc's, den er einst einem gemeinen Soldaten als Lösegeld gegeben hatte. Diese Zuthat ist jedoch nichts weiter als eine Folge von Punkt 5, der seinerseits wiederum die Modifikation eines historischen Momentes ist.[1])

Desgleichen weicht Punkt 14 von Tacitus insoweit ab, als dieser von der Rückkehr Caradoc's nach Britannien nichts berichtet. Diese Abweichung ist jedoch nicht auf Rechnung des Dichters zu setzen, sie hat vielmehr ihre Quelle in der lateinisch geschriebenen schottischen Geschichte des Hector Boëthius, von der uns Holinshed eine Übersetzung gibt. Aus dieser Chronik haben sich einige grobe geschichtliche Unrichtigkeiten in unser Drama eingeschlichen. Hector Boëthius nennt nämlich den Vater Caradoc's Cadallan, während Caradoc nach allen anderen Historikern der Sohn Cunobellin's ist, und macht Voada, die er allerdings nicht direkt mit Voadicea identifiziert, zur Schwester Caradoc's. Von einem weiteren Verstoss des Hector Boëthius gegen die Geschichte blieb unser Drama jedoch verschont. Dieser führt nämlich Caratacus in der Liste der schottischen Könige auf. Der Übersetzer Holinshed berichtigt diesen Irrtum in folgender Randbemerkung: "This Caratake all the British and English writers take to be a Britaine, and inhabiting within that portion of the Ile, now called

[1]) S. p. XXXVIII f. dieses Kapitels.

England"[1]) und an einer anderen Stelle, wo er sagt: "... as for the Silures and Brigants removed by Hector Boëtius so farre northward, it is evidentlie prooved by Humfrey Llhoid, and others, that they inhabited countries conteined now within the limits of England. The like ye have to understand of the Ordovices, where Caratake governed as king, and not in Carrike."[2]) Dass der Dichter des *VW* Caratacus nicht, wie Hector Boëthius als Schotten, sondern, wie Holinshed, als Briten bezeichnet, ist uns ein sicherer Beweis dafür, dass er des Hector Boëthius' schottische Geschichte nicht im Original, sondern in der Übersetzung Holinshed's benützte.

Der Inhalt des Abschnittes über Caratacus bei Hector Boëthius ist kurz folgender:[3])

Im J. 28 n. Chr., nach dem Tode des Königs Metallan, war, da dieser keine Nachkommen hatte, Caratacus, der Sohn Cadallan's, zum König der Schotten gewählt worden und residierte in seinem Geburtsort Caractonium (Carrike). Von Guiderius, "King of Britaine", der von Aulus Plautius und Cneus Sentius besiegt worden war, zu Hülfe gerufen, rät Caratacus, die Gallier zum Aufstand zu reizen, um die Römer von Britannien abzulenken. Aber noch ehe dies geschehen konnte, wurde Guiderius zur Schlacht gezwungen und dabei erschlagen.[4]) Sein Bruder und Nachfolger Arviragus verstiess seine Gemahlin Voada, die Schwester Caratacus', und heiratete eine Römerin Genissa. Voada liess er ins Gefängnis werfen. Das empörte Volk aber befreite sie, brachte sie nach Wales und rüstete sich zum Kriege gegen Arviragus, der mit den Römern Freundschaft geschlossen hatte. Caratacus, König der Schotten, wurde zu Hülfe gerufen und zum Oberbefehlshaber über das gesamte britische Heer ernannt, mit dem sich die Picten und Schotten vereinigt hatten. Arviragus und Aulus Plautius wussten das gewaltige britische Heer solange hinzuhalten und zu schwächen, dass die Schlacht unentschieden

---

[1]) Hol. V, 61.
[2]) ibd. V. 67.
[3]) ibd. V, 61 ff.
[4]) Vgl. dazu ibd. I, 484.

blieb. Die Aufforderung der Römer, sich ehrenvoll zu ergeben, wies Caratacus mit Entrüstung zurück.

Arviragus ging wieder zu den Briten über und vereinigte sich mit Caratacus, um die Römer aus Britannien zu verjagen. Trotz tapfersten Widerstandes wurden beide besiegt. Arviragus unterwarf sich den Römern, während Caratacus von neuem ein Heer gegen die Römer sammelte. Er wurde jedoch von Aulus Plautius und Vespasian wieder besiegt und musste fliehen. Wieder wies er das Anerbieten römischer Freundschaft zurück und wurde abermals geschlagen. Ostorius Scapula wurde Nachfolger des Aulus Plautius.

Im Weiteren folgt das, was Holinshed in seiner History of England nach dem Berichte des Tacitus erzählt, in etwas kürzerer Fassung wieder, jedoch mit dem Zusatze, dass Caratacus gegen Zurücklassung seines ältesten Bruders und seiner Tochter als Geiseln nach Schottland zurückkehren durfte, wo er zwei Jahre später, im J. 54 n. Chr., starb.

Abgesehen von zwei Thatsachen, die nur als solche, ohne dass die begleitenden Umstände dieselben sind, in unser Drama Eingang gefunden haben — nämlich Voada's Einkerkerung und Befreiung (s. P. 4 u. 6), und Caratacus' Weigerung, sich den Römern zu unterwerfen (s. P. 8) — hat der Dichter diesem Abschnitte folgende vier Momente entnommen:

1. Caratacus ist der Sohn Cadallan's;
2. Voada die Schwester des Caratacus.
3. Guiderius ruft Caratacus gegen die Römer zu Hülfe (P. 3).
4. Caratacus wird von Claudius Caesar in seine Heimat entlassen (P. 14).

Was Cadallan, den Vater Caradoc's, betrifft, so hat der Dichter Holinshed's Übersetzung des Hector Boëthius nichts weiter entnommen als den Namen. Hector Boëthius nennt ihn Beherrscher von Gallowegia (Galloway), das er fälschlich für das alte Brigantia hält. Der Dichter dagegen bezeichnet Cadallan als Grafen von March, wohl in Anlehnung an die Bemerkung Holinshed's, dass die Silurer, deren Beherrscher sein Sohn Caradoc war, nicht weit von den "Welsh Marshes"

sassen.[1]) Ein Zug, der mit dem Bündnis zwischen Cadallan und Octavian und mit Cadallan's Tod im Drama Ähnlichkeit hätte, findet sich in Hector Boëthius' schottischer Geschichte nicht.

Was das zweite Moment betrifft, so ist Voada, Gattin des Arviragus, keine andere als Voadicea, die Boudicea bei Tacitus und Gattin des Prasutagus. Hector Boëthius spricht das nicht direkt aus, dass er es aber, wenn auch vielleicht unbewusst, zugibt, beweist die Thatsache, dass er Arviragus und Prasutagus identifiziert: „. . . Arviragus Britonum rex (Prasutagum hunc Cornelius Tacitus appellat).“[2])

Von dieser Voadicea nun erzählt uns Holinshed, die Berichte des Dio Cassius und Tacitus zusammenfassend, an einer anderen Stelle[3]), und gibt uns da eine ausführliche Schilderung ihrer heldenmütigen Kämpfe gegen die Römer und ihres glänzenden Sieges. An die geschichtliche Heldenhaftigkeit dieses Weibes erinnert uns auch unser Drama[4]), wo Voada Anteil nimmt an dem siegreichen Kampfe des Venusius gegen die Römer, der die Niederlage und Gefangennahme Caradoc's rächen soll (s. P. 12).

Das dritte Moment, das der Dichter obigem Passus entnommen hat, scheint dieser unter Zuhülfenahme einer anderen Stelle Holinshed's[5]), der ein Bericht Geoffrey's of Monmouth und Matthew's of Westminster zu Grunde liegt, weiter ausgesponnen zu haben. Der Inhalt dieser Stelle ist folgender:

Guiderius, der den Römern den Tribut verweigert hatte, wurde von Claudius Caesar bekriegt. Guiderius kämpfte tapfer und hatte den Römern schwere Verluste beigebracht, als plötzlich der Römer Hamo, als Brite verkleidet, sich Guiderius näherte und ihn erstach. Dies bemerkte Arviragus, des Guiderius Bruder, zog dessen Kleider an und trug, ohne

---

[1]) Hol. I, 488.

[2]) Hect. Boëthius, l. c., liber IV fol. 53a, Z. 28f. S. Hol. I, 495.

[3]) Hol. I, 495 ff.

[4]) Der Dichter gibt ihr selbst das Prädikat "warlike" (IV. 4. 15).

[5]) I, 484.

dass die Briten das Vorgefallene bemerkt hatten, einen glänzenden Sieg über die Römer davon.

Die Parallelstelle im Drama ist folgende: Gederus ruft Caradoc zu Hülfe, Caradoc leistet dieser Bitte mit seinen Brüdern Mauron und Constantine Folge. Aber infolge der Verleumdung Glosters wird ihm die Teilnahme am Kampfe untersagt. Gederus gerät in Not. Um unerkannt in den Kampf eingreifen zu können, legt Caradoc die Kleider eines gemeinen Soldaten an und schlägt die Römer in die Flucht (s. P. 3 u. 5).

Diese That Caradoc's hat mit der des Arviragus so grosse Ähnlichkeit, dass kein Zweifel bestehen kann, dass der Dichter die That des letzteren auf seinen Helden übertragen hat. Die Gefangennahme des Kaisers durch Caradoc und das Geschenk des goldenen Löwen sind nichts als eine weitere Ausschmückung.

Was Caradoc's Brüder Mauron und Constantine betrifft, so ist ihre Benennung durch den Dichter eine willkürliche. Dass Caratacus Brüder hatte, geht aus Tacitus [1]) hervor, und von Dio Cassius [2]) erfahren wir, dass einer seiner Brüder Togodumnus hiess, während Suetonius [3]) einen Sohn Cunobellin's, der mithin auch ein Bruder des Caratacus war, Adminius nennt.

Des weiteren lässt sich Punkt 12 zum Teil mit der Geschichte vereinbaren: der Kampf der Briten gegen die Römer nach der Gefangennahme Caradoc's.

Bei Holinshed[4]) ist zu lesen, dass sich nach der Gefangennahme Caradoc's die Briten zum Rachekampf gegen Ostorius erhoben und gewisse Banden der Römer zerstreuten und vernichteten.

Und dass der Dichter gerade Venusius die Initiative zum Rachekrieg ergreifen lässt, scheint ebenfalls historisch begründet zu sein. In den Annalen des Tacitus [5]) heisst es:

---

[1]) *Ann.* XII. 35 u. 37. Vgl. p. XXXIV dieses Kap.

[2]) *Hist. Rom.* LX, 20.

[3]) *De vita Caes., Cal.*, 44.

[4]) I. 491.

[5]) XII, 40 (Hol. I, 492).

Nachdem Caratacus gefangen war, war Venutius, aus der Völkerschaft der Briganten, der ausgezeichnetste in der Kenntnis des Kriegswesens und blieb den Römern lange treu; aber bald nach dem Zerwürfnis mit seiner Frau nahm er auch gegen die Römer feindliche Gesinnung an.

An diese Worte des Tacitus erinnert uns überaus lebhaft die Stelle unseres Dramas, wo Venusius die Worte spricht:

> I now repent, that thus long I haue spent
> My honour and my time, in ayding Rome,
> And thus far haue digrest from Natures lawes,
> To ayde a forrayne Nation 'gainst mine owne.[1])

Was bei Punkt 7 die Unterbefehlshaber Manlius Valens und Cessius Nasica anlangt, so sind ihre Namen historisch.[2]) Ihre Thätigkeit in Britannien fällt jedoch in eine spätere Zeit, als Aulus Didius, der Nachfolger des Ostorius Scapula, Statthalter in Britannien war. Der Sohn des Ostorius dagegen, Marcus Gallicus, ist nicht historisch.

In eine noch spätere Zeit fällt das Leben Gald's. Nach Hector Boëthius-Holinshed[3]) war Gald der dritte Nachfolger des Caratacus als König der Schotten[4]) und lebte zur Zeit des römischen Kaisers Domitian. Von den Römern mehrmals besiegt, gelang es ihm schliesslich, dieselben vollständig aus seinem Lande zu vertreiben. Er starb 131 n. Chr.

Seine verwandtschaftlichen Beziehungen im Drama haben Ähnlichkeit mit denen des Arviragus in der Geschichte. Wie Gald der Bruder des Gederus und Gemahl der Voada ist, so ist Arviragus der Bruder des Guiderius und der Gemahl der Voadicea.

Weitere, Gald betreffende geschichtliche Reminiscenzen finden sich im *VW* nicht.

Der Name Codigune ist mit grosser Wahrscheinlichkeit nichts anderes als ein Anagramm des Namens Cogidune, des Cogidumnus bei Tacitus. Ja, die Ähnlichkeit des historischen

---

[1]) *VW* IV. 7. 71 ff.

[2]) Tac., *Ann.* XII, 40. (Hol. I, 493; V, 69 f.)

[3]) Hol. V, 73 ff.

[4]) Auch diesen Irrtum berichtigt Holinshed und bezeichnet Gald als Briten.

Cogidune mit dem Codigune unseres Dramas schliesst jeden Zweifel darüber aus. Tacitus sagt uns über Cogidumnus folgendes: „Quaedam civitates Cogidumno regi donatae (is ad nostram usque memoriam fidissimus mansit) vetere ac jam pridem recepta populi Romani consuetudine, ut haberet instrumenta servitutis et reges." [1]) Cogidumnus scheute sich also nicht, den Römern aus Eigennutz gegen sein eigenes Vaterland Dienste zu leisten, ähnlich wie Codigune im *VW* sich mit den Römern gegen die Briten verbündet, um den Thron von Wales zu erlangen.

Was endlich den Namen der Gattin Caradoc's betrifft, so ist uns derselbe von der Geschichte nicht überliefert. Wenn sie der Dichter aber Guiniver nannte, so hatte er offenbar, wie schon oben bemerkt, die gleichnamige Gemahlin Arthur's vor Augen.

Damit ist die Zahl der Punkte, wo sich Geschichte und Drama berühren, erschöpft. Ganz ohne Zusammenhang mit der Geschichte bleibt nur Octavian und die ganze Handlung, die sich um ihn dreht, d. i. also der Thronraub Monmouth's, der Kampf Octavian's und seiner Verbündeten gegen den Usurpator und als Folge davon Caradoc's erste Heldenthat und seine Belohnung (Punkt 1, 2, 4, 6 z. T.).

Alle anderen Punkte sind entweder ohne weiteres der Geschichte entnommen (P. 9, 10, 11, 13, 14), oder haben zum grossen Teil einen geschichtlichen Hintergrund (P. 3, 5, 6 z. T., 7, 8, 12).

Nachdem nun festgestellt ist, was der Dichter an geschichtlichem Material vorfand und wie er es für sein Drama verwertete, fragt es sich weiter, welcher der aufgeführten Historiker ihm als Quelle diente.

Einen Teil dieser Frage haben wir bereits oben beantwortet, indem wir eine Benützung des italienischen Biographen Ubaldino zurückwiesen, und betreffs der Frage, ob Hector Boëthius im Original oder in der Übersetzung Holinshed's benutzt wurde, uns für letzteres entschieden. Es erübrigt also nur noch zu untersuchen, wie sich die Sache mit Tacitus verhält.

---

[1]) Tac., *Agricola* 14. Vgl. Hol. I, 492.

Wie oben erwähnt, gibt uns Holinshed die Geschichte des Caratacus, soweit sie für Punkt 9—14 der Inhaltsangabe in Betracht kommt, Wort für Wort übersetzt wieder, wie sie uns bei Tacitus überliefert ist. Daraus allein lässt sich also nicht wohl entscheiden, ob der Dichter Tacitus im Original oder in der Übersetzung Holinshed's benützt hat. Das Nächstliegende ist allerdings, dass er aus der Übersetzung als aus der bequemeren Quelle schöpfte. Mit demselben Rechte aber dürften wir annehmen, dass der Dichter Tacitus im Original gekannt hat. Ganz abgesehen davon, dass er sich in seiner Vorrede selbst auf ihn beruft, schliessen wir das insbesondere aus seiner gelehrten Bildung, die sich in zahlreichen klassischen Reminiscenzen und Anspielungen auf die antike Mythologie verrät.

Diese Frage wäre also eine offene, wenn uns nicht der Umstand einen Anhaltspunkt zur Lösung derselben böte, dass der Dichter das für sein Drama verwendete geschichtliche Material, das in den Annalen, Historien und dem Agricola des Tacitus, bei Hector Boëthius u. a. zerstreut liegt, bei Holinshed *zusammengefasst* vorfand. Diese Thatsache allein liefert uns, glaube ich, den festen Beweis, dass *Holinshed's Chronik* des Dichters *einzige geschichtliche Quelle* bildete.

B. Literarische Quellen.

Von ungleich grösserem Interesse als die Untersuchung der historischen Quellen ist die Frage, ob der Dichter des *VW* nicht auch in den literarischen Werken seiner Zeitgenossen Umschau gehalten hat, um das eine oder andere Brauchbare in sein Drama aufzunehmen. Wir haben schon im zweiten Kapitel den *VW* einer Mosaikarbeit verglichen, um damit anzudeuten, dass der Dichter da und dort wertvolle Steine gesammelt und in das Bild seines Dramas eingesetzt hat. Bei aufmerksamer Betrachtung findet man in der That, dass er ohne jeden Gewissensskrupel mit vollen Händen aus den Meisterwerken der elisabethanischen Zeit schöpfte, ja dass auch nicht eine einzige der vielen episodenhaften

Scenen, die nicht auf geschichtlicher Basis stehen, im Entwurfe dem Geist des Dichters entsprungen ist.

Die Thatsache, dass unser Drama so zahlreiche Anklänge an zeitgenössische Werke enthält, lässt in uns den Gedanken an ein umgekehrtes Verhältnis, dass nämlich der *VW* den grossen Zeitgenossen des Dichters als Quelle gedient haben könnte (was ja bei dem Dunkel, in das die Datumsfrage gehüllt ist, immerhin möglich wäre) von vornherein nicht aufkommen. Bei dieser grossen Anzahl von Entlehnungen liegt die Vermutung nahe, dass auch die Vorhandlung des Dramas (der Kampf gegen den Usurpator Monmouth), für die sich ein Zusammenhang mit der Geschichte nicht feststellen liess, auf ein zeitgenössisches literarisches Werk zurückzuführen ist.

Dass bei diesen literarischen Raubzügen dem grössten seiner Zeitgenossen am schlimmsten mitgespielt wurde, ist wohl nicht zu verwundern. Der Verfasser des *VW* hat Shakspere in der ausgiebigsten Weise ausgebeutet und ihm nicht weniger als drei Scenen entlehnt. Zwei Scenen beruhen auf Nachempfindung des Schauspiels im Schauspiel und der Kirchhofscene im *Hamlet*, und ausserdem findet sich die epische Dichtung *Rape of Lucrece* dramatisiert fast ganz genau in der 1. Scene des V. Aktes wieder. Man darf wohl sagen, dass der Dichter bei Verwertung der Shakspere'schen epischen Dichtung am meisten im Banne seines Vorbildes gestanden ist. Von besonderem Interesse ist hiebei die wörtliche Übereinstimmung ganzer Verse. Des weiteren begegnen wir in unserem Drama Anklängen an Ben Jonson's *Alchemist*, Kyd's *Spanish Tragedy* und Spenser's *Faerie Queene*.

Die Art und Weise, wie all diese fremden Motive im *VW* verwertet worden sind, soll nun im Folgenden näher dargelegt werden.

1. Spenser's 'Faerie Queene'.

Das Motiv, das der Verfasser des *VW* diesem Epos entnommen hat, findet sich Buch III, Gesang 7; dort sehen wir dasselbe Kleeblatt beisammen, wie in Akt III, Scene 4 und Akt IV, Scene 2 unseres Dramas: die Hexe, ihren Sohn und das Ungeheuer.

Der Sohn der Hexe hat sich in die schöne Florimell verliebt, die auf ihrer Flucht in die in einer Wildnis gelegene Hütte einer Hexe geraten ist. Bei einer günstigen Gelegenheit ergreift sie die Flucht, um den Liebesanträgen des hässlichen Hexensohnes zu entgehen. Dieser ist über seinen Verlust untröstlich. Um die Leidenschaft ihres Sohnes zu befriedigen, ruft die Hexe ein Ungeheuer aus der Höhle, das Florimell verfolgen und tot oder lebendig zurückbringen soll. Das Ungeheuer macht sich an die Verfolgung und hat Florimell, die am Meeresstrand angelangt ist, fast eingeholt — da schickt ihr Gott den Retter in Gestalt eines alten Mannes, der in einem Boote am Ufer schläft. Dieser erwacht und nimmt Florimell in sein Boot auf. Der tapfere Ritter Satyrane, der des Weges kommt, besiegt das Ungeheuer.

Was nun den Dichter des *VII* anlangt, so hat er dieses Motiv in zwei Scenen (III, 4 u. IV, 2) verarbeitet, wie folgt:

Gloster, der Caradoc und seinem Lande Rache geschworen hat, geht in die Wildnis zu einer Hexe, die ihm zur Befriedigung seines Rachedurstes verhelfen soll. Im Verein mit ihrem Sohn ruft diese einen bösen Geist aus der Tiefe und gibt ihm die Gestalt eines Drachen, der das Land verwüsten und Caradoc im Zweikampfe töten soll. Caradoc zieht zum Kampfe aus; da erscheint ihm, von Gott gesandt, ein alter Mann, der ihm ein Kraut gibt, das Zauberkraft besitzt und ihm gegen alle Angriffe des Drachen ein Talisman sein soll. Bei Anblick des Krautes flieht das Ungeheuer in einen Tempel, der in Brand gerät und den Drachen unter seinen Trümmern begräbt.

Die Ähnlichkeiten fallen beim ersten Blick in die Augen. Beidemal haben wir Hexe und Sohn und die Erschaffung eines Ungeheuers zur Befriedigung der Leidenschaft (hier Gloster's Rachedurst, dort die Liebe des Hexensohnes), beidemal die Verfolgung (hier der Bewohner von Wales, dort der Florimell), beidemal die wunderbare Rettung durch göttlichen Eingriff (hier durch einen alten Mann mit einem Zauberkraut, dort durch einen alten Mann in einem Boot) — Anklänge, die mit Bestimmtheit darauf hinweisen, dass der genannte

Gesang des Spenser'schen Epos die Phantasie des Dichters des *VW* in hohem Masse beschäftigt hat. Stellen. die sprachliche Ähnlichkeiten aufweisen, finden sich nicht.

2. Shakspere's 'Rape of Lucrece'.

So sehr sich der Verfasser des *VW* bei der Nachempfindung des Motives aus dem Spenser'schen Epos bemüht hat, seine eigenen Wege zu wandeln, so wenig ist es ihm bei der Nachahmung von Shakspere's *Rape of Lucrece* gelungen, seine Quelle zu verbergen. Es war ihm scheinbar auch gar nicht darum zu thun; denn er weist selbst — bewusst oder unbewusst — ganz deutlich darauf hin. In dem Moment, wo Marcus Gallicus das Schlafgemach Voada's betritt, sagt Bluso zu Gald: "And now behold, like bloudy *Tarquin* comes"[1]) [nämlich M. Gallicus].

Der Stoff von *The Rape of Lucrece* ist in der 1. Scene des V. Aktes unseres Dramas, wie folgt, verarbeitet:

Marcus Gallicus, der Sohn des römischen Feldherrn Ostorius, hat zu Voada, der schönen Gattin Gald's, eine unbezwingliche Neigung gefasst (IV. 1). Bei dem unglücklichen Kampf der Briten gegen die Römer (IV. 5) gerät Voada Marcus Gallicus in die Hände. Um wieder in den Besitz seines Weibes zu gelangen, wendet sich Gald an den Zauberer Bluso. Beide schleichen sich, durch Bluso's Kunst unsichtbar, in das römische Lager, wo sie Voada in ihrem Gemach schlafend finden. Da tritt Marcus Gallicus mit gezücktem Schwert, ein Kerzenlicht in der Hand, ein. Die Nacht preisend, die alles mit ihrem Schleier bedeckt, tritt er an ihr Bett und weckt sie aus dem Schlafe. Ihre energische Weigerung und ihre sittenstrengen Mahnungen schüren nur die Glut seiner Leidenschaft — zur rechten Zeit aber treten Gald und Bluso dazwischen und befreien Voada.

Wir sehen, diese Scene der versuchten Schändung einer ehrsamen Frau ist nichts anderes als die Lucretia-Geschichte

---

[1]) VW V. 1. 14.

in dramatischer Form — bis auf den Ausgang. Während Tarquinius die Entehrung Lucretia's gelingt, wird Marcus Gallicus von Gald und Bluso, die vermöge ihrer Unsichtbarkeit alles unbemerkt mit ansehen und anhören, im rechten Augenblick daran verhindert. Dass sich der Dichter des *VW* auch in der Detailausführung, mehr als billig ist, an die Shakspere-sche Dichtung anlehnt, legt der Vergleich der folgenden Stellen überzeugend dar:

Vgl. *VW* V. 1. 8 ff.:

> Tis almost dead of night: and now begins
> Sleepe, with her heauy rod to charme the eyes
> Of humane dulnesse . . .

mit *R*[*ape of*] *L*[*ucrece*] 162 f.:

> Now stole upon the time the dead of night,
> When heavy sleep had closed up mortal eyes.

Die Bühnenweisung nach *VW* V. 1. 14:

> *Enter Marcus Gallicus, with a candle in his hand, and his sword drawne*

entspricht *RL* 176 ff.:

> His falchion on a flint he softly smiteth,
> That from the cold stone sparks of fire do fly;
> Whereat a waxen torch forthwith he lighteth,
> Which must be lode-star to his lustful eye.

Der Gedanke, dass die Nacht den Schleier über alles Unrecht deckt, findet sich sowohl im *VW* V. 1. 20 ff., wo Marcus Gallicus sagt:

> Night, that doth basely keepe the dore of sinne,
> And hide grosse murthers and adulteries,
> With all the mortall sinnes the world commits,
> From the cleare eye-sight of the morning Sunne

und V. 1. 36 f.:

> . . . . . none can descry
> Thy blacke intent, but night and her blacke eye

als auch in *RL* 356 f.:

> The eye of heaven is out, and misty night
> Covers the shame, that follows sweet delight

und 167 f.:

> . . . . . pure thoughts are dead and still,
> While lust and murder wake to stain and kill.

Viel Ähnlichkeit hat auch die Bühnenweisung nach *VW* V. 1. 37.:

He goes to her bed vpon the Stage and lookes vpon her

mit *RL* 365 f.:

Into the chamber wickedly he stalks,
And gazeth on her yet unstained bed.

Wie Shakspere, so spricht auch der Dichter des *VW* von der rosigen Wange der Schönen.

Vgl. *VW* V. 1. 38 f.:

Behold the locall residence of loue,
Euen in the Rosie tincture of her cheeke

mit *RL* 386:

Her lily hand her rosy cheek lies under.

Die Worte *VW* V. 1. 40:

I [i. e. Marcus Gallicus] am all fire, and must needs be quencht

haben viel Ähnlichkeit mit *RL* 45 ff.:

His honour, his affairs, his friends, his state,
Neglected all, with swift intent he goes [i. e. Tarquin]
To quench the coal which in his liver glows.

Desgleichen erinnern die Worte Voada's *VW* V. 1. 50:

For shame forbeare, and cleare a Romans name,
From the suspition of so foule a sinne

sehr an Lucretia's Worte *RL* 596 ff.:

In Tarquin's likeness I did entertain thee:
Hast thou put on his shape to do him shame?
To all the host of heaven I complain me,
Thou wrong'st his honour, wound'st his princely name.

Ferner entsprechen die Worte des Marcus Gallicus *VW* V. 1. 64:

Thy speeches are like oyle vnto a flame

ganz jenen Tarquin's *RL* 645 ff.:

Have done, quoth he: my uncontrolled tide
Turns not, but swells the higher by this let.
Small lights are soon blown out, huge fires abide,
And with the wind in greater fury fret.

In den bisher angeführten Stellen beschränken sich die Übereinstimmungen auf Gedanken und einzelne Ausdrücke; der Vergleich der folgenden Stellen dagegen zeigt, dass der Dichter des *VW* sich soweit vergass, seinem Vorbilde auch ganze Verse wortwörtlich zu entnehmen.

Vgl. *VW* V. 1. 65 ff.:

I must enioy thee. If thou wilt yeeld to me.
Ile be thy friend for euer: but if denide.
By force I will attempt, what by fayre meanes
I cannot compasse

mit *RL* 512 f.:

Lucrece. quoth he. this night I must enjoy thee:
If thou deny, then force must work my way

und *RL* 526:

But if thou yield, I rest thy secret friend.

3. Shakspere's 'Hamlet'.[1])

A. Der 'Dumb Show' (H. III. 2). — Selbständiger als in der Nachahmung der vorgenannten epischen Dichtung Shakspere's ist der Verfasser des *VW* in der Verwendung zweier Scenen, die er Shakspere's *Hamlet* entlehnte. Es sind dies der 'Dumb Show' und die Kirchhofscene.

Was zunächst den 'Dumb Show' betrifft, so ist derselbe in seiner zweckmässigen Anlage nicht so grossartig wie jener im *Hamlet*, der die Bestimmung hat, die Katastrophe näherzurücken. Damit verliert er selbstverständlich an dramatischer Wirksamkeit und sinkt auf das Niveau der stummen Scenen des ersten regelrechten englischen Dramas herab, die lediglich dem Zwecke dienten, dem Publikum das Verständnis des Nächstfolgenden zu erleichtern, oder auch, die Handlung rasch um einen Schritt vorwärts zu bringen.

Es kann deswegen, wenn auch nicht gerade zum Vorteile unseres Dichters, nicht von einer strikten Nachahmung des Shakspere'schen Dumb Show im *Hamlet* die Rede sein: die Art und Weise der Anordnung müsste eine ganz andere, viel mehr künstlerische sein. Immerhin ist die Ähnlichkeit des Stoffes so augenfällig, dass sie wohl kaum als ein Werk des Zufalls angesehen werden kann.

Wir haben im *Hamlet* einen König, den sein eigener Bruder vergiftet, um selbst König zu werden. Im *VW* wird der König Octavian von seinem eigenen Sohne Codigune ver-

---

[1]) Leonhardt hat l. c., p. 53, A. 2 u. p. 55, A. 1 bereits kurz auf diese Ähnlichkeiten hingewiesen.

giftet, der in der Abwesenheit seines von Octavian zum rechtmässigen Thronfolger eingesetzten Schwagers Caradoc eine günstige Gelegenheit sieht, durch Beseitigung seines Vaters sich des Thrones zu bemächtigen.

Hier wie dort ist der Ermordete ein König, der Mörder der nächste Verwandte, hier wie dort ist die Begierde nach dem Besitze der Königskrone das Motiv des Mordes: Analogien, die die Wahrscheinlichkeit, dass dem Verfasser des *VW* der 'Dumb Show' im *Hamlet* vorgeschwebt hat, geradezu zur Gewissheit machen, umsomehr als wir noch eine weitere Hamletscene im *VW* wiederfinden, nämlich:

B. Die Kirchhofscene. (H. V. 1.) — Dem Dichter des *VW*, dem es darum zu thun war, das komische Element in seinem Drama stark hervortreten zu lassen, mag der komische Teil der Kirchhofscene im *Hamlet*, d. h. der Dialog der beiden Totengräber, eine willkommene Anregung gegeben haben. Diese Komik hat er nicht ohne Talent weiter auszuspinnen gewusst und ist dabei im Grossen und Ganzen ziemlich selbständig verfahren. Dass jedoch die Clownscene im *VW* ihrer Anlage nach auf der Kirchhofscene im *Hamlet* fusst, wird der folgende Vergleich der beiden Scenen beweisen.

Es handelt sich im *VW* wie im *Hamlet* um das Begräbnis eines Selbstmörders. Hier streiten sich die Totengräber darum, ob Ophelia als Selbstmörderin ein christliches Begräbnis verdient, ob sie überhaupt für ihren Tod verantwortlich zu machen ist; dort sitzen die Landleute und der Clown über der Leiche des Selbstmörders Gloster zu Gericht, um zu entscheiden, ob derjenige, der sich selbst erhängt hat, an seinem Tode schuld sei, ob er 'wert sei, begraben zu werden u. s. w. Eine Analogie ist unverkennbar. Der Unterschied liegt nur darin, dass der Totengräber im *Hamlet* mit Gründen der Logik entscheidet, dass Ophelia sich vorsätzlich ertränkt hat, also an ihrem Tode schuld ist, während der Clown im *VW* sich aller möglichen Spitzfindigkeiten und witzigen Trugschlüsse bedient, um zu beweisen, dass Gloster für seinen Tod nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Zur Veranschaulichung des Verwandtschaftsverhältnisses möge der Vergleich folgender Stellen dienen.

Vgl. *H* V. 1. 1 wo der 1. Totengräber die Frage stellt:

> Is she to be buried in Christian burial that wilfully seeks her own salvation?

und als der 2. Totengräber bejaht, weiter fragt (V. 1. 6):

> How can that be, unless she drowned herself in her own defence?

mit *VW* IV. 3. 69:

> My masters, and fellow questmen, this is the point, we are to search out the course of law, whether this man that has hangde himselfe, be accessary to his own death or no,

worauf der 2. Nachbar sagt *VW* IV. 3. 74:

> Sure, I do thinke he is guilty.

und weiter mit den Worten des Clowns, der auf die Frage des 3. Nachbars, ob nicht etwa der Strick, mit dem Gloster sich erhängt hat, an seinem Tode schuld sei, antwortet, *VW* IV. 3. 91:

> I, in a sort, but that was, se offendendo, for it may be, he meant to haue broke the halter, and the halter held him out of his owne defence.

Von Interesse ist auch der Vergleich der Beweisführungen des Totengräbers und des Clowns.

Vgl. *H* V. 1. 9 die Worte des 1. Totengräbers:

> It must be 'se offendendo'; it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act: and an act hath three branches; it is, to act, to do, and to perform: argal, she drowned herself wittingly.

und weiter *H* V. 1. 16:

> Give me leave. Here lies the water; good: here stands the man; good: if the man go to this water, and drown himself, it is, will he, nill he, he goes, — mark you that; but if the water come to him and drown him, he drowns not himself: argal, he that is not guilty of his own death, shortens not his own life,

mit *VW* IV. 3. 79, wo der Clown sagt:

> I say no [nämlich dass Gloster für seinen Tod nicht verantwortlich gemacht werden kann], for the hangman hangs himselfe, and yet he is not willing to die,

und auf die Frage, wie er das meine, antwortet:

> I mary dos he, sir; for if he haue not a man to doe his office for him, he must hang himselfe: *ergo*, euery man that hangs himselfe is not willing to die.

Die Manier, mit der der Clown und der Totengräber ihre Sache zu beweisen suchen, hat vieles gemein, von den

gleichen terminis *se offendendo, in her (of his) own defence* und *ergo (argal)*, ganz abgesehen, in denen jedenfalls die handgreiflichsten Beweise der Abhängigkeit liegen.

Der Gedanke, den der 1. Totengräber im *Hamlet* ausspricht, dass die grossen Leute mehr zu entschuldigen seien als die kleinen, weil sie mehr „Aufmunterung" haben, „sich zu ersäufen oder zu erhängen", indem er sagt *H* V. 1. 29:

> Why, there thou say'st: and the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves, more than their even Christian

findet sich auch in der Clownscene des *VW* an zwei Stellen wieder: *VW* IV. 3. 101 ff., wo der Clown Glosters Schuldlosigkeit an seinem Tode u. a. mit folgenden Worten zu begründen sucht:

> Moreouer, he was a Lord, and a Lord in his owne precinct has authority to hang and draw himselfe,

und IV. 3. 8 ff., wo der Clown auf die Frage Caradoc's: "Whose body is that, my friends?" antwortet:

> Tis not a body, Sir, tis but a carkase, sir, some Gentleman it seemes; for if hee had beene a poore man, that labours for his liuing, he would haue found somewhat else to doe, and not to haue hangde himselfe.

Mit dieser letzteren Situation *VW* IV. 3. 8 ff. ist übrigens die gleiche Situation der Kirchhofscene zu vergleichen, V. 1. 127, wo Hamlet den Totengräber fragt: "Whose grave's this, sirrah?" und darauf von diesem allerlei witzige und ausweichende Antworten erhält.

Diese Parallelen dürften zur Genüge darthun, dass der Verfasser des *VW* die Kirchhofscene im *Hamlet* benutzt und auf der Basis des Totengräberdialogs seine Clownscene aufgebaut hat.

4. Ben Jonson's 'Alchemist'.

Ben Jonson liebt es, in seinen Dramen gelegentlich mit scharfen Waffen gegen die vielen Dichterlinge und ihre literarischen Diebstähle zu Felde zu ziehen.[1]) Muss es uns da

---

[1]) S. *Every Man in his Humour* Akt I, Sc. 1 der Quarto von 1601, Gifford I, 157, A. 5. (Vgl. Koeppel, l. c., p. 2 f.); oder *Cynthia's Revels*, Induction, Gifford II, 226 f. (Vgl. Koeppel, l. c., p. 4.)

nicht wie ein Hohn vorkommen, wenn der Verfasser des *WW* den Prediger des Schutzes des literarischen Eigentums selbst bestohlen hat? Erklärlich scheint es uns freilich, wenn wir sehen müssen, dass der Prediger sein Evangelium selbst nicht beobachtet. Zeigen sich uns doch auch bei einer Wanderung durch Ben Jonson's Werke auf Schritt und Tritt Spuren, die uns in die Fundgrube des klassischen Altertums führen. Unserem Dichter, von dessen gelehrten Bildung wir so oft Gelegenheit haben uns zu überzeugen, kann das nicht verborgen geblieben sein, und er mochte wohl keinen Unterschied darin finden, ob er aus der zeitgenössischen oder der antiken Literatur schöpfe.

Seine Liebhaberei für das Komische war es, die den Verfasser des *WW* veranlasste, auch in Ben Jonson's *Alchemist* einen festen Griff zu thun und daraus den Stoff zu dem burlesken Auftritte der Feenkönigin (*WW* II. 1 u. II. 5) zu entnehmen. Diese Fopperei des Morion findet sich nämlich überraschend ähnlich im *Alchemist* (I. 1, III. 2 und V. 2), wo D a p p e r der Betrogene ist.

Mit einem grossen Aufwand von Komik gibt uns Ben Jonson ein Bild von der Dummheit Dapper's, der dem Schwindlerkleeblatt Face, Subtle und Dol Common in die Hände geraten ist. Diese machen Dapper weis, er sei ein Glückskind und ein Neffe der Feenkönigin, von der er viele Schätze erben werde; Subtle könne ihm gegen entsprechenden Lohn zu einer Begegnung mit der Feenkönigin verhelfen. Nachdem er gebadet, sich parfumiert und sonstige Ceremonien an sich vorgenommen habe, solle er wiederkommen. Sie verbinden ihm die Augen und nehmen ihm alles Geld und alle Wertsachen ab; dafür dürfe er die Feenkönigin nicht nur sehen, sondern auch küssen. Schliesslich nehmen sie ihm die Binde ab, und Dol Common tritt in der Maske der Feenkönigin ein. Dapper nähert sich ihr auf den Knieen und küsst ihr sammtenes Kleid. Nachdem man sich eine Zeit lang an ihm belustigt hat, lässt man ihn laufen und vertröstet ihn betreffs der Erfüllung der Versprechungen auf später.

Im *WW* (II. 1 u. 5) stellt sich das Ben Jonson'sche Maskenspiel folgendermassen dar:

Bei dem Hochzeitsbankett führt Morgan mit vier Harfnern eine Pantomime mit Tanz und Gesang auf. Er selbst spielt die Rolle der Feenkönigin. In diese verliebt sich Morgan's Sohn Morion und bittet seinen Diener Ratsbane, ihm doch den Juggler zu bringen, der ihm gegen Entgelt ein Stelldichein mit seiner Geliebten vermitteln soll. Der Juggler macht Morion vor, er (Morion) sei der Liebling der Feenkönigin, er werde ein grosses Vermögen von ihr erben und mit ihrer Hilfe die ganze Türkei erobern und den grossen Osman vom Throne stossen. Bevor sich der Juggler ihm in der Maske der Feenkönigin zeigt, gibt er Morion noch Anleitung, wie er seinem Liebchen, die ein überirdisches Wesen sei, entgegenzutreten habe: auf den Händen kriechend soll er sich ihr nähern, ohne Wams, Rapier, Mantel und Hose. Die Feenkönigin tritt ein. Von Ratsbane unterstützt, entkleidet sich Morion rasch und kriecht ihr auf allen Vieren entgegen. Die Königin lädt ihn ein, mit ihr zu gehen, und Morion fällt dabei in einen Graben. Während ihm Ratsbane zu Hilfe kommt, werden Morion's Kleider gestohlen, und der Gefoppte muss unbekleidet nach Hause gehen.

Aus dem Vergleich beider Analysen ersehen wir, dass das Maskenspiel im *VW* mit dem in Ben Jonson's *Alchemist* im Umriss (die maskierte Feenkönigin und der betrogene Dummkopf) identisch ist. Es muss jedoch anerkannt werden, dass der Dichter des *VW* im Ausbau und in der Detailausführung zumeist auf eigenen Füssen steht, sodass sich verhältnismässig wenige Situations- und Gedankenähnlichkeiten ergeben.

Vgl. *VW* II. 5. 39 die Worte des Juggler:

> Sir *Thomas Morion*, for so are you called,
> Darling vnto the beautious Fayry Queene;
> Your fortunes shall bee such, as all the world
> Shall wonder at *Pheanders* noble name

mit dem Dialog *A* I. 1:

> Face. The doctor [i. e. *Subtle*]
> Swears that you are —
> Sub. Nay, captain, you'll tell all now.

Face. Allied to the queen of Fairy.[1])

und den Worten Face's *A* I. 1:

. . . Her grace is a lone woman,
And very rich; and if she take a fancy,
She will do strange things. See her, at any hand.
'Slid, she may hap to leave you all she has.[2])

Ferner entsprechen die Worte Subtle's *A* V. 2:

Here she is come. Down o' your knees and wriggle[3])

denen des Juggler *VW* II. 5. 55:

You must goe. humbly creeping on your hands.

Und die folgenden Verse *VW* II. 5. 56 f.:

Without your Doublet, Rapier, Cloke or Hose,
Or anything that may offend her nose

besagen nichts anderes als die Worte Subtle's *A* I. 1:

O good sir!
There must a world of ceremonies pass;
You must be bathed and fumigated first[4])

und jene Face's *A* I. 1:

. . . And put on a clean shirt: you do not know
What grace her grace may do you in clean linen.[5])

Vgl. endlich noch die Bühnenweisungen *VW* II. 5. 62:

He [i. e. Morion] strips himselfe, and creepes vpon his hands, with his man.

und *A* V. 2:

Dapper kneels and shuffles towards her.[6])

Wörtliche Anklänge lassen sich nicht feststellen. Auch hier ist hervorzuheben, dass des Dichters Sprache von der seines Vorbildes vollkommen unabhängig ist.

5. Kyd's 'Spanish Tragedy'.

Dass sich der Dichter des *VW* dem Einfluss der *Spanish Tragedy*, einem der populärsten Stücke der elisabethanischen Zeit, nicht gänzlich entziehen konnte, wird uns kaum wunderlich erscheinen. In diesem Drama findet sich nämlich die

---

[1]) Gifford IV, 33.
[2]) ibd. IV, 35.
[3]) ibd. p. 173.
[4]) ibd. p. 34 f.
[5]) ibd. p. 36.
[6]) ibd. p. 173.

Bankettscene auffallend ähnlich, wie sie die 1. Scene des II. Aktes des *VW* enthält. In der 5. Scene des I. Aktes der *Spanish Tragedy* gibt der König zur Feier des Sieges und der Anwesenheit des portugiesischen Gesandten ein Bankett. Der alte Marschall Hieronimo hat dem König versprochen, während des Festmahles dem Gaste zu Ehren und zur allgemeinen Unterhaltung ein Spiel aufzuführen — ähnlich wie der König Octavian anlässlich der Vermählung seiner Tochter Guiniver mit Caradoc ein Festmahl gibt und sich zur Belustigung seiner Gäste den Grafen Morgan ausersehen hat, der eine Pantomime mit Gesang und Tanz aufführt. Die Thatsache, dass sich auch wörtliche Anklänge finden, schliesst die Annahme zufälliger Übereinstimmung völlig aus. Besonders auffallende Ähnlichkeit hat die Frage Octavian's:

> But where's Sir *Morgan*, Earle of Anglesey?
> He promised vs some pleasant masking sight,
> To crowne these Nuptials with their due delight [1])

mit den bei derselben Situation gesprochenen Worten des spanischen Königs:

> But where is olde *Hieronimo*, our Marshall?
> He promised vs, in honour of our guest,
> To grace our banquet with some pompous iest.[2])

Auch sonst haben wir einige Verse gefunden, deren Ähnlichkeit wir kaum für ein Werk des Zufalls halten. nachdem ein Abhängigkeitsverhältnis bereits nachgewiesen ist. Vgl. *Sp. Tr.*, Induction (I. 1. 65 f.):

> [. . . the deepest hell,]
> Where bloudie furies shakes their whips of steele,
> And poore *Ixion* turnes an endles wheele

mit *VW* IV. 5. 9 f.:

> [Damned *Cornewall*, mayst thou sinke to hell for this,]
> Wrackt by the Furies on *Ixions* wheele,
> And whipt with steele for this accursed treason.

Ebenso haben die Verse *Sp. Tr.* III. 2. 16 f.:

> The ougly feends do sally forth of hell,
> And frame my steps to vnfrequented paths

gewisse Ähnlichkeit mit *VW* III. 3. 102 f.:

---

[1]) *VW* II. 1. 35 ff.

[2]) *Spanish Tragedy*, ed. Schick, I. 5. 20 ff.

[Now, *Gloster*, in this still and silent wood,]
Whose vnfrequented pathes do lead thy steps
Vnto the dismall caue of hellish fiends.

VI. Abfassungszeit.

Der erste Druck des *VW* stammt aus dem Jahre 1615. Im gleichen Jahre erscheint das Stück in die Stationers' Registers eingetragen, wie folgt:

21⁰ Februarij 1614 [i. e., 1615]

Robert Lownes. Entred for his copie vnder the handes of Sir Georg[e] Bucke and both the wardens a play called *the valiant welshman* vj d.[1])

Dass der *VW* vor der Drucklegung schon des öfteren gespielt worden war, geht mit Gewissheit aus Titel und Vorrede hervor. Angaben aber über die Entstehungszeit des Dramas stehen uns nicht zu Gebote, und Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, aus denen wir etwaige Schlüsse auf das Datum des *VW* ziehen könnten, kommen im Stücke selbst nicht vor.

Dafür haben wir zunächst mit den Notizen in Henslowe's *Diary* zu rechnen, wo Dramen mit ähnlichem Titel erwähnt sind. Der Umstand freilich, dass Henslowe, wie bekannt, ungenügend und fehlerhaft notierte, sodann, dass ein derartiges Stück dreimal in seinen Aufzeichnungen vorkommt, erschwert die Entscheidung; umsomehr, als wir es obendrein mit verschiedenen Auslegungen seiner Notizen durch spätere Forscher (Malone, Collier, Fleay u. s. w.) zu thun haben.

In seiner Abhandlung über *Bonduca* hat Leonhardt die drei hieher gehörigen Berichte Henslowe's schon (wenn auch nicht gerade übersichtlich) zusammengestellt und unter Beifügung von Malone's und Collier's Glossen kritisiert.[2])

Um absolute Klarheit und Übersicht über dieses Durcheinander zu gewinnen, halten wir es für angebracht, die

---

[1]) Arber's *Transcript* III. 564.

[2]) Leonhardt. *Bonduca.* Engl. Stud. XIII, 50f.

Henslowe'schen Berichte samt Deutungen hier klassifiziert zu wiederholen.

I. Henslowe 1595, 29. Nov.

29 of novembr 1595, Rd at the welche man vij^s [1])

Kritiken:

a) Collier[2]) vermutet in diesem Stück den *Valiant Welshman*, widerspricht dieser Annahme aber später selbst. S. sub III, b.

b) Fleay[3]) hält dieses Drama „zweifellos" für unseren *VW*, und lässt es schon vor 1593 verfasst sein — auf Grund welcher Indizien, verschweigt er jedoch.

II. Henslowe 1598, 13. März.

Lent unto Drayton and Cheatell, the 13 of marche 1598, in pte paymente of a boocke, wher in is a pte of a weallche man written, which they have promysed to delyver by the XX daye next folowinge. I say lent R. money xxxx^s [4]).

Kritiken:

a) Malone: "Perhaps The Valiant Welchman, printed in 1615." [5])

b) Collier widerspricht Malone's Bemerkung, indem er sagt: Malone (Shakespeare by Boswell. III, 318) conjectures that this was "The Valiant Welshman", by R. Armin, printed in 1615; but we have already had a play called The Welshman under date of 29th November 1595, which is more likely to have been Armin's drama. [6])

---

[1]) Collier. *Diary of Ph. Henslowe*, p. 61.

[2]) ibd. p. 61, A. 2. Hier lässt Collier Malone dieses Stück für unseren *VW* erklären: mit Unrecht; denn Malone setzt zu diesem Drama keine Anmerkung. Ebenda legt Collier Malone die Worte: "Robert Armin's Valiant Welshman" in den Mund, und l. c., p. 120. A. 3 setzt er der Bemerkung Malone's zu Stück II (Perhaps The Valiant Welshman printed in 1615) die Worte bei: "by R. Armin", gerade als ob Malone selbst R. Armin für den unbekannten Dichter des *VW* erklärt hätte.

[3]) *Biographical Chronicle of the Engl. Drama* I, 26.

[4]) Collier, l. c., p. 120.

[5]) Malone, *Plays and Poems of W. Shakespeare* III, 318. A. 2.

[6]) Collier, l. c., p. 120, A. 3.

c) Leonhardt[1]) widerspricht entschieden Malone's Vermutung mit Hinweis auf die Druckinitialen R. A., welche zu den von Henslowe erwähnten Namen Drayton und Chettle „nicht passten".

d) Fleay[2]) gibt diesem Stück den Titel: "The Welshman's Prize", sieht also das vorliegende Stück II und das folgende sub III genannte für identisch an.

III. Henslowe, später als 1598.

A Note of all suche bookes as belong to the Stocke, and such as I have bought since the 3d of March 1598 . . . folgt an 11. Stelle: "Welchmans price."[3])

Kritiken:

a) Die Biographia Dramatica[4]) hält dieses Stück für identisch mit Stück I und vermutet in beiden unseren VII.

b) Collier identifiziert dieses Stück mit dem 1595 erwähnten: It [i. e. das 1595 aufgeführte Stück] was more probably "The Welshman's Prize" enumerated by Henslowe among "such books as belong to the stock".[5]) Mit diesem Satz bekämpft er seine sub I, a erwähnte Ansicht.

c) Leonhardt[6]) weist nur auf den Widerspruch in Collier's Glossen hin.

d) Fleay[7]) nennt dieses Stück ein Werk Drayton's und Chettle's, indem er es mit II identifiziert.

Unsere Ansicht deckt sich mit der Fleay's: Das Repertoirestück (III), betitelt "The Welshman's Prize", mag wohl das Drayton-Chettle'sche sein. Der Titel erscheint in den flüchtigen Geschäftsaufzeichnungen verstümmelt, in der Repertoireliste vollständig. Ja, wir möchten behaupten, dass auch Stück I aus dem Jahre 1595 mit dem 1598 erwähnten Drayton-Chettleschen Drama identisch ist. Dann also stehen wir vor der

---

[1]) l. c., p. 50.
[2]) l. c., I, p. 27.
[3]) Collier, l. c., p. 276.
[4]) III, 396.
[5]) Collier, l. c., p. XXXI.
[6]) l. c., p. 50f.
[7]) l. c., I, 26f.

Thatsache, dass Henslowe unser Stück, den *VW*, überhaupt nicht aufgeführt hat.

Über diese Thatsache werden wir uns sofort klar, wenn wir das Datum des *Alchemist* zu Hilfe nehmen: als Entstehungszeit des *Alchemist*, dem der Verfasser des *VW* die Morion-Scene (II. 5) entlehnt hat, gilt das Jahr 1610, und Henslowe's Notizen reichen ja bekanntlich nur bis zum Jahre 1609.

Wir dürften also ohne weiteres das Datum des *Alchemist* als terminus a quo für die Entstehungszeit unseres Dramas annehmen, wenn wir uns nicht noch einiger Einwände zu versehen hätten.

Es wäre nämlich die Möglichkeit gegeben, dass die Episoden des *VW*, die den nach 1595 datierten Werken entnommen sind (*Hamlet, Alchemist*), erst später der Handlung des *VW* einverleibt worden wären, dass wir es also in diesen Entlehnungen mit Zusätzen aus späterer Zeit zu thun hätten. Dann würde natürlich auch die Wahrscheinlichkeit viel an Boden gewinnen, dass die eine oder andere Notiz Henslowe's mit unserem Drama im Zusammenhang stünde. Mit dieser Möglichkeit werden wir aber kaum zu rechnen haben. Denn jene Entlehnungen (vor allem das Maskenspiel aus dem *Alchemist*) sind in einer Weise in die Handlung verflochten und mit derselben verschlungen, dass wir keine Veranlassung haben, gerade in der Einstreuung der den letztgenannten Werken entnommenen Episoden das Werk einer späteren Hand zu vermuten.

Es kann uns demnach auch der Trumpf des Ur-Hamlet nicht mehr beirren, der ja den Dumb Show und die Kirchhofscene enthalten haben mochte.

Noch einen zweiten Punkt haben wir zu beachten: die ganze Verstechnik unseres Dramas mit ihren wenigen weiblichen Versausgängen, ihren vielen Reimen und Strophen, ihrer Vollmessung der Silben und den zahlreichen epischen Caesuren, weist auf ein frühes Datum hin. Betrachten wir aber die Scene II. 5, die Jonson's *Alchemist* entnommen ist: erkennen wir etwa in ihr eine spätere Verstechnik? Im Gegenteil. Gerade in dieser Scene, die doch sicherlich erst nach 1610 entstanden ist, finden wir Reime, sogar eine Strophe,

dreimal die epische Caesur und keinen einzigen weiblichen Versausgang. Wir dürfen demnach das für die Bestimmung des Datums manchmal wichtige Moment der Metrik in unserem Falle getrost ausser acht lassen.

Wenn wir somit definitiv das Datum des *Alchemist* als terminus a quo betrachten, so können wir etwa sagen, dass der *Valiant Welshman* nicht lange nach 1610 entstanden sein muss.

VII. Verfasserschaft.

Da die Initialen R. A. auf dem Titelblatt des *VW* zu dem Namen Robert Armin vortrefflich stimmen, so ist es nicht zu verwundern, wenn man — auf dieses einzige Indizium hin — geneigt war, Robert Armin für den Verfasser des *VW* zu erklären.

Das Wesentliche über das Leben und die Werke Robert Armin's haben Collier in seinen *Memoirs of the Principal Actors in the Plays of Shakespeare*[1]) und Grosart in der Einleitung zu seiner Ausgabe der Werke Robert Armin's zusammengestellt. Dennoch glauben wir zur Verdeutlichung unserer folgenden Citate hier eine chronologische Liste der authentischen (wenn auch nur zum Teil erhaltenen) Werke Robert Armin's folgen lassen zu sollen.

1590 *Brief Resolution of the Right Religion (?)*

1591 ff. Aus dieser Zeit sind keine Werke überliefert, doch nennt ihn 1593 Harvey einen "common pamphleteer".[2])

1604 Begleitbrief zu G. Dugdale's Pamphlet *True Discourse of the Practises of Elizabeth Caldwell* etc.[3])

1605 das bedeutende Pamphlet *Foole upon Foole* und dessen erweiterte Auflage von

1608 mit dem neuen Titel *Nest of Ninnies.*

1608/09 die Komödie *The Two Maids of More-clacke.*

1609 *The Italian Taylor.*

---

[1]) p. 190 ff.

[2]) Collier, *Hist. of Engl. Dram. Poetry* III, 415. Vgl. Grosart, *Works of R. Armin*, p. V, A. †.

[3]) In der *Biographia Dram.* vol. I, part I, p. 8 völlig missverstanden und falsch citiert.

Die Vermutung, Robert Armin könne der Verfasser des *VW* sein, taucht zuerst in der Biographia Dramatica auf, die sich folgendermassen über die Frage auslässt: "None of the writers give any account of this author [i. e. R. A. Gent.], nor even hint at his name; yet we cannot help venturing one conjecture in regard to him; which is, that we think it not improbable to have been Mr. Robert Armin, author of a comedy called *The History of the Two Maids of More Clacke*: there being some resemblance in the manner and style of the two titles, and the difference of only six years in their dates; the last named piece having been published in the year 1609, and this before us [i. e. The Valiant Welshman] in 1615." [1])

Die Richtigkeit dieser Ansicht bezweifelt Collier in seinen *Fools and Jesters*, indem er sagt: "The initials "R. A. Gent." only are upon the title-page of "The Valiant Welshman", and it may be doubted whether Armin had any concern in the authorship of it." [2]) Und in seinen "Memoirs of the Principal Actors" etc. sagt Collier: "If he [i. e. Armin] were not dead in 1615, it is singular that, as he had done in his other works, he did not put his name at length on the title-page of a play then printed, called "The Valiant Welshman": it purports to have been written by R. A., and possibly the publisher intended it to be inferred that it was by Armin, although nothing is said regarding him and his authorship. In Henslowe's 'Diary', printed by the Shakespeare Society, will be found three notices of plays in which Welshmen were concerned; and one of these, as there suggested, may have been "The Valiant Welshman", an early work by Armin, if indeed he had anything to do with the play." [3])

Bei Halliwell-Phillipps lesen wir die Notiz: "This play [i. e. *VW*] is generally ascribed, but on uncertain grounds, to Robert Armin." [4])

---

[1]) *Biogr. Dram.* vol. I, part I, p. 1.

[2]) Collier, *Fools and Jesters*, p. XIX.

[3]) Collier, *Memoirs*, p. 201.

[4]) Halliwell-Phillipps, *Dictionary of Old Engl. Plays*, p. 263. Diese Notiz ist übergegangen in Hazlitt, *Manual for the Collector and Amateur of Old Engl. Plays*, p. 245.

Collier und Halliwell-Phillipps begnügen sich also mit dem Zweifel; entschiedener geht Grosart vor, der die Verfasserschaft R. Armin's direkt zurückweist und seine Ansicht auch in Kürze zu begründen sucht, wie folgt: "I have not reprinted a Play that on the simple plea that it contained in its title-page the initials 'R. A.' — a non-Arminian usage — has been assigned to our Worthy, because (1) There is no authority whatever for giving it to him, and because (2) A critical reading of it satisfied me that it has none of his *insignia* either of thought or style." [1])

Leonhardt [2]) betont, dass mit der zu allgemeinen Begründung Grosart's auch nichts bewiesen ist, und lässt die Frage offen.

Fleay macht zu der Frage die köstliche Bemerkung: "R. A. was certainly meant for Armin, but not having read the play, I give no opinion on its authorship."[3])

Was endlich Ward anlangt, so merkt man aus seinen Worten, dass er, wie Fleay, geneigt ist, die Frage der Verfasserschaft Armin's eher zu bejahen, als zu verneinen: "There is some doubt as to the origin of the only play by Armin which has been preserved, viz. the 'Chronicle History' of *The Valiant Welshman.*" [4])

Alle diese Kritiker beweisen uns soviel wie gar nichts.

Blicken wir in die älteste uns zu Gebote stehende Geschichte der englischen dramatischen Literatur, Langbaine's 1691 gedruckten *Account of the English Dramatick Poets*, so werden wir konstatieren müssen, dass dieser von 1656—1692, also ein Menschenalter nach dem Dichter des *VW* lebende Kritiker weder von Robert Armin's Leben und Werken Genaueres zu erzählen weiss, noch auch nur im geringsten an die Möglichkeit seiner Verfasserschaft des *VW* denkt. Von Armin's Werken kennt er nur die *Two Maids;* Dugdale's *True Discourse* hält er ebenfalls für Armin's Werk [5]), während doch

[1]) *Works of R. Armin*, p. XXXIV.

[2]) l. c., p. 51.

[3]) *Biogr. Chronicle* I. 27.

[4]) *Hist. of Engl. Dram. Lit.* 2nd Ed. I, 436.

[5]) *Account*, p. 6.

nur der Begleitbrief von Armin ist.[1]) Später[2]) erwähnt er unter "Supposed Authors" einen gewissen R. A. Gent und dessen Stück "The Valiant Welshman", doch gibt er nicht einmal der Vermutung Raum, dieser R. A. könnte Robert Armin sein.

Soviel steht also fest: ein Faden mündlicher Überlieferung, der sich etwa durch Langbaine's *Account* hindurchzöge und mit der Biographia Dramatica, die zuerst die Vermutung von Armin's Verfasserschaft aussprach, in Verbindung stünde, existiert nicht. Und damit ist schon ein wesentlicher Punkt gewonnen.

Die Initialen R. A. finden sich in jener Epoche mehrere Male: Robert Allot's Anthologie *England's Parnassus* und die philosophischen Abhandlungen mit dem Titel *Wit's Theatre* erscheinen zuerst mit abgekürztem Autornamen R. A.[3])

Robert Armin hingegen, der Komiker und Schriftsteller, zeichnete niemals R. A. — höchstens in Überschriften zu Einleitungen und in Anreden zu Briefen[4]); aber auch hier nur dann, wenn der voll ausgeschriebene Name am Ende der Rede folgte (so in der Epistel zum *True Discourse*).

Sodann wäre es noch eine auffallende Erscheinung, dass der seit 1590 so oft gedruckte Autor in seinem letzten Stück seinen Namen, der doch sicher keinen schlechten Klang besass, verschweigen wollte. Vielleicht, weil er, der untergeordnete Komiker, es nicht wagte, mit einer grossen Historie vor die Öffentlichkeit zu treten? Sicherlich wäre es ihm damals ebenso klar gewesen, wie uns heutzutage, dass der *VW* den *Two Maids* in nichts nachsteht.

Und woher der Zusatz "Gent."? Auf keinem Titelblatte seiner Werke erscheint dieser "Gentleman", ein Titel, auf den Robert Armin doch gewiss beim Drucke seiner übrigen Werke

---

[1]) Grosart, l. c., p. IX, A. †.

[2]) Langbaine, l. c. p., 516f.

[3]) Robert Allot's Autorschaft ist für *Wit's Theatre* sicher, für *England's Parnassus* wahrscheinlich. Vgl. A. H. Bullen, DNB I, Artikel Allot, Robert.

[4]) Vgl. Grosart, l. c., p. XXXIV: "a non-Arminian usage."

nicht verzichtet hätte, wenn er gesetzliches Anrecht darauf gehabt hätte.

Ein weiteres, nicht unwichtiges Argument gegen die Autorschaft Robert Armin's ist dessen Todesjahr, das auf ca. 1611 angesetzt wird.[1]) Es ist nämlich von vornherein die Vermutung zurückzuweisen, als wäre das Drama nach des Dichters Tode gedruckt. Nicht viele Werke aus jener Zeit sind in so trefflicher Orthographie, mit so wenigen Druckfehlern überliefert. Obwohl unser Drama von mythologischen Anspielungen, mithin von antiken, den Druckern unbekannten Namen, geradezu wimmelt, finden sich in dem ganzen Stück, was mythologische Namen betrifft, nur zwei Druckversehen: *Osla* anstatt *Ossa*[2]) und *Egean* für *Augean.*[3])

Soviel ist also wiederum ausgemacht: der Druck dieses Werkes wurde mit der denkbar grössten Sorgfalt, wahrscheinlich vom Autor selbst überwacht, jedenfalls aber, wie aus der Vorrede hervorgeht, von ihm bewerkstelligt. Robert Armin hätte demnach 1615 noch am Leben sein müssen — eine Annahme, der die meisten seiner Biographen widersprechen. Und andererseits — betrachten wir ein Werk, das zu Robert Armin's Lebzeiten erschien, ein dramatisches Werk, das dem Verfasser am Herzen liegen musste, weil er die komische Rolle desselben oft und gern spielte[4]), die *Two Maids of More-clacke* — in welch entsetzlich verderbter Form ist uns dasselbe überliefert! Grosart bemerkt hierzu: ". . . it is simply impossible to exaggerate the carelessness of the Copyist, or the corruption of the text . . . It is thus manifest that (1) A very bad MS. must have been furnished to the printer; (2) That the author could not have so much as read the MS.; (3) That he had never looked at the proof-sheets,

---

[1]) Malone (l. c., III, 211) und Collier (*Memoirs*, p. 201) schliessen aus dem 1611 erschienenen, an R. Armin gerichteten Epigramm des John Davies of Hereford, dass Armin 1611 noch am Leben, Fleay aber (*Biogr. Chronicle* I, 26) vermutet, dass er 1612 bereits tot war.

[2]) *VW* II. 2. 15.

[3]) *VW* I. 3. 48.

[4]) So versichert er selbst in seiner Vorrede zu den *Two Maids* (Grosart, l. c., p. 65).

if, indeed, proof-sheets, as a rule, were then furnished to authors." [1])

Wie käme es doch, dass der gleiche Autor zwei Werke gleicher Gattung wie Stiefkind und Schosskind behandelte? Ein unlösbarer Widerspruch!

Als äusserliche, aber nicht unbedeutende Gründe seien noch die folgenden angeführt: Die *Two Maids* sind weder in Scenen noch in Akte eingeteilt, der *VW* aber regelrecht in Akte und Scenen. In den *Two Maids* sprechen die gleichen Personen manchmal in Versen, manchmal in Prosa. Im *VW* dagegen ist eine strenge Scheidung vorgenommen. [2]) Es erscheint also im *VW* alles planmässig, künstlerisch durchdacht, in den *Two Maids* zufällig, improvisiert, nachlässig.

Doch führen wir gewichtigere Gründe ins Feld. Der Autor unseres Dramas war ein klassisch gut gebildeter Dichter. Ist es an sich schon verwunderlich, dass der Komiker Robert Armin, der in der Alltagswelt lebte und seine Stoffe nur seiner Umgebung, den Religionsfragen *(Resolution)*, dem Narrentreiben *(Foole)*, der Betrügerei *(Two Maids)* entnahm und nur einmal sich dazu verstieg, dem damals ja auch wohlbekannten und vielfach ausgeschriebenen italienischen Novellisten Straparola [3]) einen epischen Vorwurf abzuborgen *(Italian Taylor)* — wir sagen, ist es an sich schon verwunderlich, dass dieser Alltagskomiker plötzlich zu einem in der fernsten Vergangenheit der englischen Geschichte liegenden historischen Stoff gegriffen und Holinshed's vielbändige Chronik durchstudiert haben soll, um seine Landsleute, die er mit improvisierten Spässen so wohl zu unterhalten verstand, durch Vorführung ihrer nationalen Helden zum Patriotismus zu begeistern — so ist es geradezu unglaublich, dass dieser Schauspieler, der seine Knabenjahre bei einem Goldschmied in der Lehre zubrachte und dann von einem Komiker *(Tarlton)* zum Bühnenclown ausgebildet wurde, und gerne hätte lernen wollen aber nicht konnte [4]), Gelegenheit oder Musse

---

[1]) Grosart, l. c., p. XX.

[2]) Vgl. p. XXV.

[3]) Vgl. Grosart, p. XXXIII.

[4]) Vgl. seine Vorrede zu *Nest of Ninnies* (Grosart, l. c., p. 45).

genug hatte, sich eine gründliche klassische Bildung anzueignen, wie sie der Verfasser des *VW* verrät. Mit welcher Pracht paradiert die klassische Götter- und Heldenwelt in unserem *VW*! Wie hat sie Erfindung und Diction des Poeten bereichert! Finden wir in den gelehrtesten Dramen des elisabethanischen Zeitalters Stellen, in denen die antike Mythologie glücklicher zum Vergleich herangezogen wäre, als in den folgenden Versen, die wir aufs geratewohl aus unserem Drama herausgreifen?

VW II. 1. 98 ff.:

> Oh my good Lord, this honourable cause
> Is able to inflame the coward brest
> Of base *Thersites*, to transforme a man,
> Thats Planet-strooke with *Saturne*, into *Mars*;
> To turne the Caucasus of peasant thoughts,
> Into the burning Aetna of reuenge,
> And manly Execution of the foe.
> What man is he, if Reason speake him man,
> Or honour spurs on, that immortall fame
> May canonize his Acts to after times,
> And Kingly *Homers* in their Swanlike tunes
> Of spearelike Musicke, of sweet Poesie,
> May tell their memorable acts in verse;
> But at the name of Romanes, is all warre,
> All courage, all compact of manly vigour
> Totally magnanimious, fit to cope
> Euen with a band of Centaures, or a hoast
> Of Cretan Minotaures? Then let not me be bard:
> The way to honour's craggy, rough, and hard.[1])

oder *VW* III. 5. 34 ff.:

> Though *Proteus*-like, he [i. e. Caradoc] came in thousand shapes,
> What's he, comparde to numbers infinite?
> — — — —
> This Welshman is all superficiall,
> Without dimensions, and like a mountain swels,
> In labour onely with great ayry words,
> Whose birth is nothing but a silly Mouse.[2])

---

[1]) Erinnert an Hesiod's *Τῆς δ' ἀρετῆς ἱδρῶτα θεοὶ προπάροιθεν ἔθηκαν.* (*Werke u. Tage*, 289).

[2]) Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. (Horaz, *De arte poet.* 139).

Suchen wir dagegen in Robert Armin's Werken nach klassischen oder gelehrten Spuren, wieviel finden wir? Eine affektierte mythologische Apostrophe an die Universität im Briefe zu *Nest of Ninnies;* sonst Vergleiche mit den geläufigsten Personen der Sage und Geschichte; hie und da lateinische Ausdrücke und Phrasen, tüchtig mit Fehlern gespickt, z. B.

Tempora mutantur in illis
[Vorrede zu den *Two Maids*].[1])
Bacchiuels, Ambrotia statt Bacchanals, Ambrosia
[*Two Maids*].[2])
Daunie statt Danaë. [ibd.][3])
Vale, as for vide and vici [Brief zu *Nest of Ninnies*].[4])
u. a. m.

Die gediegene humanistische Bildung des Verfassers des *VW* verrät sich noch in anderem. Lesen wir nur vergleichsweise die Prosaeinleitung zu unserem Stück und die zu einem Armin'schen Werk. Welch himmelweiter Unterschied in der Sprache! Das Vorwort unseres Dramas wird von einer echt akademischen Periode eingeleitet, deren Ende sich kaum absehen lässt; es ist wissenschaftlich, ernst, objektiv, und fast ein wenig pädagogisch. Robert Armin's Vorreden dagegen bestehen fast durchweg aus einfachen, klaren Sätzen und sind ausgelassen, voll Antithesen, Reimen und sprühenden Witzen und insbesondere durch und durch subjektiv, durchsät mit Anspielungen auf die Person des Dichters, seine Verhältnisse und Erlebnisse und das Schicksal seiner Werke (Vorrede zu den *Two Maids*, *Nest of Ninnies*, *Italian Taylor*). Die Vorrede zum *VW* dagegen enthält keinerlei subjektive Anspielung, keinerlei Hinweis auf sonstige Werke des Verfassers.

Robert Armin redet seine Leser an mit "Sweete Signior", "Gentlemen, Cittizens, Rustickes or quis non", "Inuisible Reader", wünscht ihm "as much health as to my selfe" und sagt ihm Lebewohl mit Worten, wie "yours euer as he is merry and frolicke" u. s. w. Der akademische Dichter

---

1) Grosart, l. c., p. 65.
2) ibd. p. 126.
3) ibd. p. 93.
4) ibd. p. 46.

des *VW* hingegen spricht zu seinem Leser als einem "Ingenuous Reader" (ohne weiteren Zusatz), und sein Abschiedsgruss lautet kurz und einfach: "And so I bid you farewell."

Und die Verstechnik! Auch hier welch ein Unterschied! Robert Armin's dramatischer Vers ist äusserst holperig, auch an jenen Stellen, die keine Textverderbnis zeigen, und klingt mit seinen fortgesetzten Enjambements, Taktumstellungen, überzähligen Silben u. s. w. wie Prosa, die man ins metrische Schema hineingezwängt hat. Vgl. eine der poetischesten Stellen der *Two Maids* (Grosart, l. c., p. 99).

> The bird that greets the dawning of the daie
> Signes with his wings the midnights parture, [1])
> And the sleetie deaw moistning the cheekes [2])
> Of morrowes welcome. giues earnest of the morne. [3])

In *Foole upon Foole* finden sich Verse eingestreut von der folgenden Art (Grosart, l. c., p. 9):

> Hee that attempts daunger, and is free, [4])
> Hurting himselfe. being well cannot see, [5])
> Must with the Fidler heere weare the Fooles coates. [6])

Die epische Erzählung *The Italian Taylor* zeigt allerdings eine viel besser entwickelte Verstechnik.

Alle nichtkomischen Scenen des *VW* verraten eine ganz andere Hand als die des fröhlichen Robert Armin. Jedem feinfühligen Leser muss sich der Unterschied von selbst aufdrängen, wenn er einige Seiten der beiden zu vergleichenden Dramen prüfend liest. [7])

Die komischen Scenen des *VW* tragen allerdings ein Gepräge an sich, das — sollte man meinen — nur ein echter Theaterkomiker ihnen verleihen konnte, wie es Robert Armin war. [8])

Auch in ernsten Scenen spielt das komische Element eine grosse Rolle: einer der ständigen Begleiter Caradoc's, der Graf Morgan, ist zu einer Art Clown gestempelt, der bei

---

[1]) Nur vierhebiger Vers. [2]) Desgl. mit doppeltem Auftakt. [3]) Überzählige Silbe. [4]) Fehlt eine Senkung. [5]) Hässliche Taktumstellungen. [6]) Nicht glatt.

[7]) Vgl. Grosart, l. c., p. XXXIV: "A critical reading of it satisfied me that it has none of his *insignia* either of thought or style."

[8]) Vgl. Leonhardt, l. c.. p. 53. A. 1.

jeder Gelegenheit seine derben Witze an den Mann bringt; dem komischen Element, d. h. der Clownscene zu liebe ist der IV. Akt in unverhältnismässige Länge gezogen (7 Scenen), eine grosse Episode (Liebe Morion's zur Feenkönigin) ist lediglich zu komischen Zwecken eingeschaltet. Durchweg ist die Komik, wenn auch gar nicht fein, doch äusserst packend und wirksam.

Sprechen diese Gründe auch sehr für Robert Armin's Verfasserschaft, so ist aus diesem einzigen Indizium doch noch keine Entscheidung zu treffen. Jener Akademiker, den wir als Verfasser des *VW* vermuten, mochte neben seiner guten Bildung wohl auch einen entsprechenden Procentsatz übersprudelnden Humors besitzen, den er in die ernsten Scenen einstreute zur Erholung des schauenden Publikums, wie zu seiner eigenen beim Arbeiten.

Fassen wir unsere ganze Erörterung zusammen, so sprechen nur zwei Gründe für Robert Armin's Verfasserschaft: die Initialen R. A. und die Betonung des komischen Elementes im Drama. Eine Reihe anderer gewichtigerer Gründe jedoch gab uns geradezu die unumstössliche Gewissheit, dass Robert Armin der Dichter des Valiant Welshman nicht sein könne, dass wir denselben vielmehr unter den jugendlichen Akademikern zu suchen haben.

Hierzu passt nun auch vortrefflich die an sich auffällige Beifügung eines "Gent." zu dem Namen, und die Abkürzung des letzteren: der junge Akademiker wollte mit seinem dramatischen Versuch, der zum grossen Teil auf Nachempfindung grösserer Muster beruhte, nicht allzu persönlich in die Öffentlichkeit treten.

VIII. Stoffverwandte Dramen.

1. Beaumont's und Fletcher's 'Bonduca'.[1])

Über Beaumont's und Fletcher's Tragödie *Bonduca* und deren Beziehungen zu unserem Drama hat Leonhardt in

[1]) Dyce (*Works of Beaumont and Fletcher* V, 4) erwähnt neben anderen Alterations der *Bonduca* einen *Caractacus* von J. R. Planché,

seinem Aufsatze "Bonduca" in den Englischen Studien gehandelt.[1]) Im Verlaufe dieser Abhandlung weist Leonhardt darauf hin, dass Caratacus in beiden Stücken „als derselbe von Charakter edle und an Kriegsruhm reiche Held erscheint". Vor allem sei es „seine hohe Achtung vor dem Feinde und seine edle Gesinnung gegen denselben, welche in beiden Stücken so scharf hervortritt".

Auch auf die Ähnlichkeit kleinerer Züge weist Leonhardt hin und findet z. B. in dem Verhältnis Caratach's zu Hengo eine Parallele zu jenem Caradoc's zu Gald. Und am Schlusse seines Artikels kommt er zu dem Ergebnis, dass Beaumont und Fletcher „zur weiteren Entwickelung und Charakterisierung einzelner Personen" neben Shakspere's *Antony and Cleopatra* auch unseren *VW* benutzten.[2])

Die Voraussetzung, von der Leonhardt ausgeht, mag ja richtig sein. *Bonduca* ist nämlich um 1616, noch vor 1619[3]), entstanden, also wahrscheinlich erst zu einer Zeit, wo der *VW* schon gedruckt war. Dennoch können wir der Ansicht Leonhardt's nicht beipflichten.

Die Charaktergleichheit der beiden Helden Caratach und Caradoc, der Hauptstützpunkt der Ansicht Leonhardt's, kann nicht in ihrem vollen Umfange anerkannt werden. Denn Caratach spielt in *Bonduca* mehr eine belehrende Rolle, er macht uns fast mehr den Eindruck eines Moralpredigers und

---

der im J. 1837 im Drury Lane Theatre in Scene gegangen, aber nicht gedruckt worden sei. Zur Liste der Bonduca-Dichtungen, die Leonhardt in den E. St. XIII, p. 36, A. 1 aufgestellt hat, sei noch hinzugefügt: Anne Powell's Gedicht *Boadicea* in: Clifton, Caractacus. Boadicea and Other Pieces by Anne Powell, Bristol 1821. — Die Tragödien *Boadicea* von Charles Hopkins (gedruckt 1697) und *Boadicea* von Richard Glover (verfasst 1793) stehen zu unserem Drama in keiner Beziehung, weil sie die Person des Caratacus überhaupt nicht enthalten.

Dyce (l. c., V, 3), Oliphant (E. St. XV, 335) und Fleay (l. c., I, 203) halten Fletcher für den alleinigen Verfasser. Vgl. Koeppel, l. c., p. 67, A. 1.

[1]) E. St. XIII, 36ff.

[2]) Leonhardt, l. c., p. 63.

[3]) Vgl. Leonhardt, *Die Textvarianten von Beaumont's und Fletcher's "Philaster, or Love lies a-bleeding"* etc. Anglia 1898, XX, 421.

Erziehers als den eines mitten in seinen Ruhmesthaten stehenden Kriegshelden, wie uns Caradoc im *VW* entgegentritt. Und von einem Zuge, der Caradoc's Achtung vor den Römern in gleich auffallender Weise erkennen liesse wie in *Bonduca*, ist im *VW* nichts zu finden.

Was jedoch die „edle Gesinnung", d. h. die verzeihende Grossmut dem besiegten Feinde gegenüber betrifft, so hat Leonhardt mit Recht betont, dass sich beide Helden in gleicher Weise darin auszeichnen. Beide zeigen sich dem Besiegten gegenüber grossmütig und schenken ihm Leben und Freiheit. Aber — so fragen wir — ist die Grossmut, mit welcher der Sieger den Besiegten behandelt, nicht eine Eigenschaft, die für den Charakter eines Helden unerlässlich ist, wenn anders er unsere Sympathie erwecken soll? Das mögen auch die Verfasser der *Bonduca* gefühlt haben. Wir werden das Richtige treffen, wenn wir annehmen, dass die Ähnlichkeit dieses Charakterzuges einzig dem Umstand zu verdanken ist, dass er in beiden Fällen einem Helden eigen ist.

Und wenn Leonhardt einen weiteren Stützpunkt für seine Behauptung darin findet, dass Caratacus in beiden Stücken, „durchdrungen von Vaterlandsliebe, Nationalstolz und gerechtem Sinn", selbst seinem Feinde Achtung einzuflössen weiss, so halten wir ihm entgegen, dass gerade dieses Moment in der beiden Dramen gemeinsamen geschichtlichen Quelle enthalten ist.

Die kleineren Züge, auf deren Ähnlichkeit Leonhardt aufmerksam macht, sind von so geringer Anzahl und so unbedeutender Natur, dass auch diese für ein Abhängigkeitsverhältnis absolut nichts beweisen. Die Ähnlichkeit der Scenen, in der wir Caratach und Caradoc auf einem Hügel finden, ist an den Haaren herbeigezogen, und der Versuch, in dem Freundschaftsverhältnis zwischen Caradoc und Gald eine Parallele zu den Beziehungen zwischen Caratach und Hengo zu entdecken, ist schon um deswillen verfehlt, weil Hengo's Charakter, wie Leonhardt selbst betont, von jenem Gald's völlig verschieden ist.

Eine Ähnlichkeit der Worte ferner, die Codigune zu Gald spricht, und jener, die Caratach an Hengo richtet, lässt sich

zwar in den Worten als solchen erkennen, doch ist die Verschiedenheit der Situation, bei der sie gesprochen, durchaus nicht zu der Vermutung angethan, Beaumont und Fletcher hätten zur Charakteristik Hengo's Gald vor Augen gehabt. In Caratach's Munde sind die von Leonhardt citierten Worte Mahnungen eines väterlichen Freundes, in dem Codigune's eine herausfordernde Schmähung.

Aus alledem geht hervor, dass Leonhardt's Versuch, die Abhängigkeit der *Bonduca* vom *VW* nachzuweisen, sogut wie missglückt ist. Mit unserer Ansicht stimmt auch das Urteil Koeppel's überein, der sich folgendermassen über die Frage äussert: „Dass unser Dramatiker einem vielleicht etwas älteren Stücke "The Valiant Welshman . . ." irgend welche Anregung verdanke, glaube ich nicht." [1])

2. Mason's 'Caractacus'.

Eine weitere Tragödie, die Caratacus zum Helden hat, ist William Mason's *Caractacus* aus dem Jahre 1777. Dieselbe war schon im J. 1759 als dramatisches Gedicht erschienen unter dem Titel: Caractacus, A Dramatic Poem, Written on the Model of the Ancient Greek Tragedy. By the Author of Elfrida (William Mason). Diese anfänglich nicht für die Bühne berechnete Dichtung wurde von Mason selbst bühnengerecht gemacht und nach Genest [2]) am 6. Dez. 1776 im Covent Garden Theatre zum erstenmal aufgeführt. [3]) Die Biographia Dramatica [4]) sagt, dass das Stück grossen Beifall gefunden habe. Dennoch erlebte es nach Genest [5]) im Ganzen nur 14 Aufführungen. In seiner ersten Form scheint das Gedicht besser gefallen zu haben als auf der Bühne; denn es erlebte noch im Erscheinungsjahr 1759 seine zweite Auflage

---

[1]) Koeppel, l. c., p. 68.

[2]) *Some Account of the Engl. Stage* V. 563. — Leslie Stephen sagt: am 1. Dezember. (DNB XXXVI, Artikel Mason, William).

[3]) Nach der *Biogr. Dram.* II, 82 schrieb ein gewisser Dr. Arne die Musik dazu.

[4]) II, 82.

[5]) l. c., V, 563.

und wenige Jahre später (1764) folgte die dritte, während es als Bühnenstück nur in einer einzigen Auflage aus dem Jahre 1777 vorhanden ist. In der letzteren Fassung führt es den Titel: Caractacus, a Dramatic Poem Written on the Model of the Ancient Greek Tragedy, first Published in the Year 1759 and now Altered for Theatrical Representation by W. Mason. M. A. York 1777.[1])

Wenn wir über Mason (1724—1797) als Dichter einige Worte sagen wollen, bevor wir auf eine Besprechung seines *Caractacus* eingehen, so ist zunächst das Urteil der Biographia Dramatica von Interesse. Diese rechnet ihn zu den Dichtern der Weltliteratur und sagt in überschwänglicher Begeisterung: "This Gentleman was one of the few authors who are entitled to the applause of the world as well for the virtues of the heart as for the excellence of their writings."[2]) Nüchterner, sachlicher und zutreffender beurteilt ihn Leslie Stephen, wenn er sagt: "Mason was a man of considerable abilities and cultivated taste, who naturally mistook himself for a poet. He accepted the critical canons of his day, taking Gray and Hurd for his authorities, and his serious attempts at poetry are rather vapid performances, to which his attempt to assimilate Gray's style gives an air of affectation."[3])

Neben *Caractacus* ist von seinen Werken vor allem *Elfrida* aus d. J. 1752 zu erwähnen, ein dramatisches

---

[1]) Aus dem Jahre 1785 existiert eine anonyme französische Übersetzung der bühnengerechten Fassung, unter dem Titel: Caractacus, tragédie en cinq actes, sur le modèle des tragédies grecques. Par William Mason. Représentée pour la première fois sur le théâtre Royal de Covent-Garden l'année 1776. s. l. 1785. — Von der ursprünglichen Gestalt des Gedichtes aus dem J. 1759 haben wir eine italienische Übersetzung in Versen von T. J. Mathias: Carattaco, poema dramatico scritto sul modello della Tragedia greca antica da Guglielmo Mason ec. ec. Dall' Inglese recato in verso italiano. Da T. J. Mathias (Inglese). Napoli 1823. — Endlich wurde die Dichtung in der ersten Form von einem Oxforder Studenten ins Griechische und Lateinische übersetzt: *Καράκτακος ἐπὶ Μονῇ* sive Gl. Masoni Caractacus Graeco carmine redditus cum versione latina. A Georgio Henrico Glasse, A. B. Aedis Christi Alumni. Oxonii 1781.

[2]) *Biogr. Dram.* I, 495.

[3]) DNB XXXVI, Artikel Mason, William.

Gedicht in demselben Stile wie der *Caractacus*.[1]) Dasselbe richtete er ebenfalls für die Bühne ein und liess es 1779 aufführen. Seine übrigen Dichtungen sind eine *Monody* auf Pope's Tod, Oden, Elegien, die Oper *Sappho* u. a. m.

Die erste Fassung des *Caractacus* und die für die Bühne umgearbeitete Form des Gedichtes weisen keine bedeutenderen Unterschiede auf. Ausser einigen Kürzungen beschränken sich die geringen Änderungen auf den lyrischen Teil des Dramas, den Chor. Wir halten uns für den Vergleich mit dem *VW*, dem die folgende kurze Analyse des Mason'schen *Caractacus* dienen soll, an die bühnengerechte Fassung aus dem Jahre 1777.[2])

Die Sachlage bei Beginn des Stückes ist folgende:

Caractacus, König der Silurer, ist von den Römern besiegt, sein Weib Guideria gefangen, sein Sohn Arviragus, wie man glaubt, schmählich geflohen, sein Heer zerstreut. Caractacus selbst hat sich mit seiner Tochter Evelina zu den Druiden auf die Insel Mona geflüchtet, um hier sein Leben im Dienste der Götter zu beschliessen. Durch den Verrat der Königin Cartismandua erfährt dies der römische Feldherr Aulus Didius. Ihre Söhne Elidurus und Vellinus sollen Caractacus aus seinem Zufluchtsort herauslocken unter dem Vorwand, dass ihn Cartismandua gegen die Römer zu Hilfe rufe. Aulus Didius ist mit seinem Heere und Elidurus und Vellinus auf Mona angelangt und macht vor dem Heiligtum der Druiden Halt. Hier setzt das Stück ein:

Akt I.

Aulus Didius eröffnet Elidurus und Vellinus, dass sie nur dann freigelassen würden, wenn sie ihm Caractacus in die Hände spielten. Vellinus ist zum Verrate bereit, Elidurus nicht. Die Ceremonie der Aufnahme des Caractacus in den Orden der Druiden soll beginnen, wird aber verschoben, bis sich Caractacus, der sich über sein Schicksal beklagt und der Verzweiflung nahe ist, beruhigt hat.

---

[1]) Über die Elfrida-Dramen vgl. Erich Schmidt, *Charakteristiken*, Berlin, 1886, p. 403 ff.

[2]) Eine eingehende Kritik und Analyse des Mason'schen *Caractacus* findet sich bei Coleridge, *Lives of Illustrious Worthies of Yorkshire*, p. 428 ff.

Akt II.

Elidurus und Vellinus werden entdeckt und sollen, weil sie Zeugen des Druidenopfers waren, dem Tode verfallen.[1]) Vellinus sagt, sie seien nur hierher gekommen, um für ihre Mutter um Hilfe zu bitten; Caractacus entschliesst sich sofort zur Hilfeleistung, zumal er erfährt, dass sein Weib bei Cartismandua sei. Der Druide Modred warnt ihn, auf ein ungünstiges Vorzeichen hinweisend. Auch Evelina hat eine böse Ahnung und misstraut besonders Vellinus. Modred will beide Jünglinge auf die Probe stellen.

Akt III.

Evelina liebt Elidurus und bittet ihn, doch ihren Vater nicht zu verraten. Da tritt Arviragus ein. Er war nicht feige geflohen, sondern verwundet und hat nun ein grosses Heer gesammelt. Vergeblich versucht man, Elidurus zu dem Geständnis zu zwingen, dass sein Bruder Vellinus der Verräter sei. Arviragus und Elidurus schliessen Freundschaft und wollen gemeinschaftlich in den Kampf gegen die Römer ziehen, die schon in der Nähe sind.

Akt IV.

Vellinus ist entkommen und zu den Römern übergegangen. Für ihn soll nun Elidurus sterben. Auf Fürbitte Evelina's jedoch schenkt ihm Modred das Leben. Man bereitet sich zum Kampfe vor. Die Druiden und Caractacus, dem Modred ein Zauberschwert gibt, sollen das Heiligtum verteidigen, Arviragus und Elidurus ziehen zum Kampfe fort.

Akt V.

Caractacus will sich aus Verzweiflung den Feinden entgegenwerfen, um den Heldentod zu sterben. Ein Barde meldet fälschlich den Sieg der Briten und die Flucht der Römer. Arviragus ist schwer verwundet und stirbt. Aulus Didius naht, Caractacus wird gefangen genommen und mit Elidurus und Evelina nach Rom gebracht.

Aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersehen wir, dass Mason's *Caractacus* denselben geschichtlichen Hintergrund hat, wie der *VW*. Doch hat sich Mason nicht so genau an die Geschichte gehalten wie der Dichter des *VW*. So geht z. B. Cartismanduas Verrat bei Mason in ganz anderer Weise vor sich als in der Geschichte und im *VW*. Eine eingehende Quellenuntersuchung kann nicht unsere Aufgabe sein; die hauptsächlichen Übereinstimmungen und Abweichungen lässt ein Ver-

[1]) Erinnert an Orestes und Pylades in Iphigenie auf Tauris.

gleich der Analyse mit dem oben angeführten Berichte des Tacitus-Holinshed erkennen. Nur auf einen interessanten Punkt möchten wir hinweisen: Mason hält sich in der Rede des Caractacus vor dem Feldherrn Aulus Didius, im Gegensatz zu dem Dichter des *VW*, genau an den Wortlaut der Rede, die Tacitus dem Caratacus vor Claudius Caesar in Rom in den Mund legt.

Mason's *Caractacus* ist, wie schon der Titel sagt, nach dem Muster der alten griechischen Tragödie geschrieben. Die äusserlichen Regeln der antiken griechischen Tragödie sind genau beobachtet. Die 3 Einheiten sind strenge gewahrt, und der Chor spielt eine wichtige Rolle. Einen besonders guten Griff hat Mason mit der Wahl des Chores gemacht; denn gerade die Druiden tragen wie keine anderen jenes feierlich-mystische Gepräge, das die Chöre der griechischen Tragödie auszeichnet.

Wir haben es also in dem Mason'schen Stück mit einer ganz verschiedenen dramatischen Technik zu thun, und gerade in dieser Verschiedenheit der Technik ist auch die Verschiedenheit des Heldencharakters begründet. War es dem Dichter des *VW* möglich, im Rahmen des elisabethanischen Dramas uns das Bild eines Heldenlebens vom Anfang bis zum Ende zu geben, so war Mason als Nachahmer der griechischen Tragödie an die Einheit der Zeit gebunden und gezwungen, sich mit einer bestimmten Epoche des Lebens seines Helden abzufinden. Bei Mason erscheint uns Caractacus nicht als der trotzige, unbeugsame Held, der in der Blüte seiner Jugend und in der Kraft seines Heldenmutes steht, als der Recke, der von Stufe zu Stufe steigt und die höchsten Höhen des Kriegsruhmes erklimmt, bis er plötzlich zu Fall kommt, sondern als lebensmüder, gebrochener Greis, am Ende seiner Thaten angelangt und entschlossen, den Rest seines verzweifelten Lebens vor dem Feinde verborgen, in der Gemeinschaft der Druiden zu verbringen. Das Vertrauen auf seine Heldenkraft, das ihn im *VW* in so hohem Masse auszeichnet, suchen wir bei Mason vergeblich. Als ihm Modred die Verteidigung der heiligen Eiche anvertrauen will, lehnt er ab mit den Worten (IV. 4):

The fresh and active vigour of these youths
Might better suit with this important charge.

Der alte Hass gegen die Römer rüttelt zwar seinen Mut immer wieder auf, aber Caractacus kommt nicht mehr zum Handeln.

Nur einmal noch scheint die Flamme des jugendlichen Kampfesmutes in ihm aufzulodern; aber es ist nichts anderes als der Mut des Verzweifelten. Als er sieht, dass alles verloren ist, wirft er sich den Römern entgegen, um einen ehrenvollen Tod zu suchen, den er aber nicht findet.

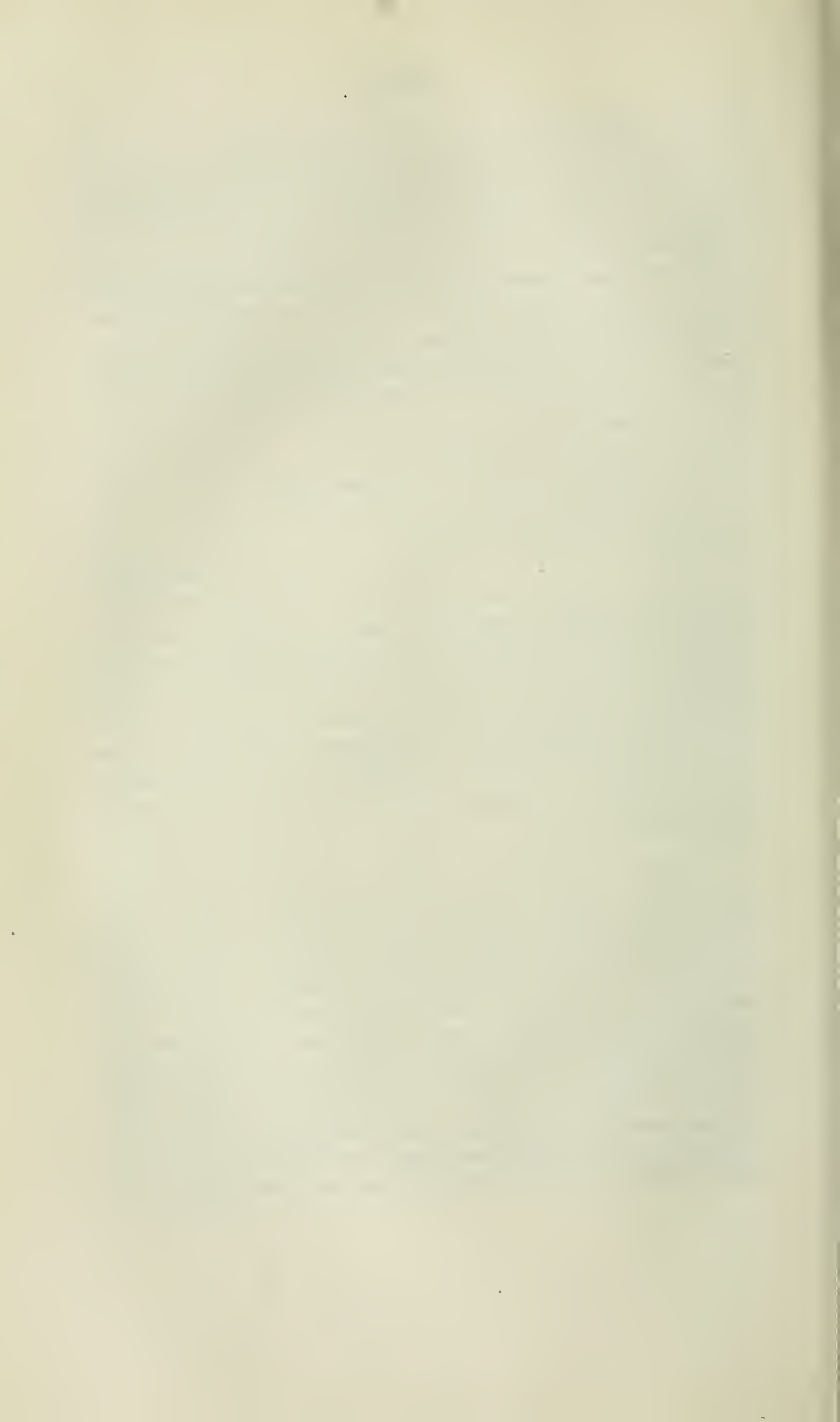
V. 1 sagt er:

... Yes , some blest shaft
Shall rid me of this clog of cumbrous age
And I again, shall in some happier mould
Rise to redeem my country.

Daraus, dass die Charaktere der beiden Helden völlig verschieden sind und dass Detailähnlichkeiten gänzlich fehlen, dürfte zur Genüge hervorgehen, dass ein Verhältnis der Abhängigkeit zwischen beiden Dramen nicht besteht. Die wenigen Punkte, wo sich beide Stücke berühren (Cartismandua's Verrat als solcher, Caratacus' unglücklicher Kampf gegen die Römer, seine Gefangennahme und Überführung nach Rom) sind in der gemeinschaftlichen Quelle enthalten. Wir dürfen daher wohl mit Recht annehmen, dass Mason den *VH* überhaupt nicht gekannt hat. [1])

---

[1]) Die Biographia Dramatica (II, 82) erwähnt noch einen "Caractacus, Ballet of Action. Invented by Mr. D'Egville. Music by Mr. Bishop" aus dem Jahre 1808 und bemerkt dazu: "This was a most splendid performance, and had a successful run at Drury Lane Theater." — Zum Schlusse sei hier noch hingewiesen auf Anne Powell's *Caractacus*, eine fast durchweg in paarweise reimenden Fünfhebern abgefasste metrische Erzählung, in: Clifton, Caractacus. Boadicea. and Other Pieces by Anne Powell, Bristol 1821. und auf die Dichtung eines Anonymus mit dem Titel: Caractacus, A Metrical Sketch, in Twelve Parts, London 1832. Beide Dichtungen halten sich in den Hauptzügen an Tacitus. Die zuletzt erwähnte, in Blankversen geschriebene „metrische Skizze" verdankt ihr Entstehen offenbar dem *Caractacus* Mason's, an den sie in der ganzen Anlage und selbst in kleineren Zügen auffallend erinnert.



THE VALIANT WELSHMAN,

OR,

THE TRVE CHRONI-
cle History of the life and valiant
deedes of CARADOC the Great,
King of Cambria, now called
WALES.

As it hath beene sundry times Acted by
the Prince of Wales his seruants.

Written by R. A. Gent.

LONDON,
Imprinted by *George Purslowe* for *Robert Lownes*,
and are to be solde at his shoppe at the
Little North dore of Paules.
1615.[1])

---

[1]) Druck von 1663:
London, Printed for *William Gilbertson*, at the Bible
without Newgate. 1663.



TO THE INGENVOVS READER.

As it hath been a custome of long continuance, as well in Rome the Capitall City, as in diuers other renowned Cities of the world, to haue the liues of Princes and worthy men, acted in their Theatres, and especially the conquests *and* victories which their owne 5 Princes and Captains had obtained, thereby to incourage their youths to follow the steps of their ancesters; which custome euen for the same purpose, is tolerated in our Age, although some peeuish people seeme to dislike of it: Amongst so many valiant 10 Princes of our English Nation, whose liues haue already euen cloyed the Stage, I searched the Chronicles of elder ages, wherein I found amongst diuers renowned persons, one Brittish Prince, who of his enemies, receiued the title of *Valiant Brittaine*, his name 15 was *Caradoc*, he was King of *Siluria*, *Ordouica*, and *March*, which Countries are now called, *South-Wales*, *North-Wales*, and the *Marches;* and therefore being borne in Wales, and King of Wales, I called him the *valiant Welshman*; he liued about the yere of our Lord, 70. 20 *Cornelius Tacitus*, in his 12. booke, sayth, that hee held warres 9. years against all the Romane puissance; but in the end hee was betrayed by *Cartismanda* Queene of *Brigance*, and so conuayed to Rome in triumph, so that the name of *Caradoc* was famous in Rome at that 25 time: wherefore finding him so highly commended amongst the Romans, who were then Lords of all the

16 *Ordonica*, Q_1 u. Q_2.

world, and his enemies; I thought it fit amongst so
many Worthies, whose liues haue already been both
acted and printed, his life hauing already bin acted 30
with good applause, to be likewise worthy the print-
ing; Hoping that you will censure indifferently of it;
and so I bid you farewell.

---

31 *worth* Q_2.

The Actors names.

Fortune.
Bardh.
Octauian King of North-Wales.
Guiniuer his daughter.
Codigune his base sonne.
The Duke of Cornewall.
The Earle of Gloster.[1]
Morgan Earle of Anglesey.[2]
Morion[3] his sonne, the Fayry champion.
Ratsbane his man.
A Jugler.[4]
Cadallan Prince of March.
Caradoc }
Mauron } his three sons.
Constantine }
Voada his daughter.[5]
[Helena, daughter to Caradoc and Guiniuer.]
Monmouth an vsurper.
Gederus King of Brittaine.
Gald his brother.

---

[1]) Nach II, 2, 53 ein Schwager des Gederus.

[2]) Vetter Caradocs.

[3]) *Pheander* Q_1 [Druck 1615] u. Q_2 [Druck 1663]. Da diese Person im Stück durchweg unter dem Namen Morion auftritt, wurde hier für Pheander Morion eingesetzt.

[4]) In Q_1 mit Ratsbane in einer Zeile.

[5]) *Cadallan Prince of March, with his three sons, and his daughter Voada. / Caradoc, Mauron and Constantine.* Q_1 u. Q_2.

Venusius Duke of Yorke.
Cartismanda[1]) his wife.
Claudius Cesar the Emperour.
Ostorius Scapula the Romane Lieutenant.
Marcus Gallicus his sonne.
Manlius Valens
Cessius Nasica } 2 Tribunes of the Romanes.[2])
A Witch.
Bluso her sonne.[3])
The Clowne.
A company of Rustickes.[4])
A Shepheard.
An olde man.

---

[1]) Im Drama *Cartamanda.*

[2]) *Manlius Valens, and Cessius Nasica, 2.* (*two* Q_2) *Tribunes of the Roman(e)s.* Q_1 u. Q_2.

[3]) *A Witch, and her son(ne) Bluso.* Q_1 u. Q_2.

[4]) *The Clown(e) with a company of Rustick(e)s.* Q_1 u. Q_2.

The Valiant Welshman.

Actvs I. Scena 1.[1])

Fortune descends downe from heauen to the Stage, and then shee cals foorth foure Harpers, that by the sound of their Musicke they might awake the ancient Bardh, a kind of Welsh Poet, who long agoe was there intoombed.

Fortune.

Thus from the high Imperiall Seate of *Ioue*,
Romes awfull Goddesse, Chaunce, descends to view
This Stage and Theater of mortall men,
Whose acts and scenes diuisible by me,
Sometime present a swelling Tragedy 5
Of discontented men: sometimes againe
My smiles can mould him to a Comicke vayne:
Sometimes like *Niobe*, in teares I drowne
This Microcosme of man; and to conclude,
I seale the Lease of mans beatitude: 10
Amongst the seuerall obiects of my frownes,
Amongst the sundry subiects of my smiles,
Amongst so many Kings housde vp in clay,
Behold, I bring a King of Cambria:
To whom great *Pyrrhus*, *Hector* poysde in scales 15
Of dauntlesse valour, weighes not this Prince of Wales.
Be dumbe you scornefull English, whose blacke mouthes

---

[1]) Q_1 [Druck 1615] numeriert Akt und Scene durchgehends mit *arabischen*, Q_2 [Druck 1663] mit *römischen* Ziffern.

Haue dim'd the glorious splendor of those men,
Whose resolution merites *Homers* penne:
And you, the types of the harmonious spheares, 20
Call with your siluer tones, that reuerend *Bardh*,
That long hath slept within his quiet vrne,
And let his tongue this Welshmans Crest adorne.

The Harpers play, and the Bardh riseth from his Tombe.

Bardh. Who's this disturbs my rest?
Fortune. None, Poet Laureat: but a kind request 25
Fortune prefers vnto thy ayry shape,
That once thou wouldst in well-tunde meeter sing
The high-swolne fortunes of a worthy King,
That valiant Welshman, *Caradoc* by name,
That foylde the haughty Romanes. crackt their fame. 30
Bardh. I well remember, powerfull Deity,
Arch-gouernesse of this terrestriall Globe,
Goddesse of all mutation man affords,
That in the raigne of Romes great Emperour,
Ycleped *Claudian*, when the Bryttish Ile 35
Was tributary to that conquering See,
This worthy Prince suruiued, whose puissant might
Was not inferiour to that sonne of *Ioue*,
Who, in his cradle chokte two hideous Snakes.
Which, since my Fortune is to speake his worth. 40
My vtmost skill aliue shall paint him forth.
Fort. Then to thy taske, graue *Bardh*: tell to mens eare,
Fame plac't the valiant Welshman in the spheare. [*Exit.*
Bardh. Then, since I needs must tell the high designes
Of this braue Welshman, that succeeding times, 45
In leaues of gold, may register his name,
And reare a Pyramys vnto his fame;
This onely doe I craue, that in my song,
Attention guyde your eares, silence your tongue.
Then know all you, whose knowing faculties 50
Of your diuiner parts scorne to insist
On sensuall obiects, or on naked sense,

But on mans highest Alpes, Intelligence —
For to plebeyan wits, it is as good,
As to be silent, as not vnderstood —: 55
Before faire *Wales* her happy Vnion had,
Blest Vnion, that such happinesse did bring,
Like to the azure roofe of heauen full packt
With those great golden Tapers of the night,
Whose spheares sweat with their numbers infinite; 60
So was it with the spacious bounds of Wales,
Whose firmament contaynd two glorious sunnes,
Two Kings, both mighty in their arch-co*m*mands,
Though both not lawfull in their gouernement:
The one *Octauian* was, to whom was left, 65
By lineall descent, each gouernment:
But that proud Earle of *Munmouth* stealing fire,
Of high ambition did one throne aspire,
Which by base vsurpation he detaines,
Of lawfull right vnlawfull treason gaines. 70
Twise, in two haughty set Battalions,
The base vsurper *Munmouth* got the day:
And now *Octauian* spurde with griefe and rage,
Conducted by a more propitious starre,
Himselfe in person comes to Shrewsbury, 75
Where the great Earle of March, great in his age,
But greater in the circuit of his power,
Yet greatest in the fortunes of his sonnes,
The Father of our valiant Welshman calld,
Himselfe, his warlike sonnes, and all doth bring, 80
To supplant Treason, and to plant their King.
No more Ile speake: but this olde *Barde* intreats,
To keepe your vnderstanding and your seates.

---

53 Intelligence.] Q_1 u, Q_2. 55 vnderstood.] Q_1 u. Q_2.
62 sunnes] *sonnes* Q_1. 70 right *in* ( ) Q_1 u. Q_2.

Actvs I. Scena 2.

Enter Octauian, King of Northwales; Codigune, his base sonne; Gloster;[1]) *Morgan, Earle of Anglesey, and his foolish sonne with souldiers.*

Octauian. Gloster, Lord *Codigune,*
And Noble *Morgan,* Earle of Anglesey,
Can the vsurping name of *Monmouth* liue
Within the ayry confines of our soules,
And not infect the purest temprature 5
Of loyalty and sworne allegeance,
With that base Apoplexie of reuolt,
And egre appetite of soueraigne might,
Counting the greatest wrong, the greatest right?
Full many Moones haue these two aged lights 10
Beheld in peacefull wise: Now to my griefe,
When the pure oyle, that fed these aged Lampes,
Is almost spent, and dimly shines those beames,
That in my youth darted forth spritefull rayes,
Must now die miserable and vndone, 15
By monstrous and base vsurpation.
Codig. Thrise noble king, be patient, this I reade,
The Gods haue feet of wooll, but hands of lead:
And therefore in reuenge as sure, as slow.
What though two Royall Armies we haue lost? 20
He that beares man about him, must be crost:
And that base *Monmouth,* that with his golden head
Salutes the Sunne, may with the Sunne fal dead.
For base Rebellion drawes so short a breath,
That in the day she moues, she moues to death: 25
And like the Marigold opens with the Sunne,
But at the night her pride is shut and done.

---

[1]) *Enter Octauian, King of Northwales, Gloster, Codigunes base sonne,* Q_1 u. Q_2. S. Anm.

Morgan. Harke you me, Lord *Codigune;* By the pones of Saint Tauy, you haue prattled to the King a great deale of good Phisicke, and for this one of her good 30 lessons and destructions, how call you it, be Cad, I know not very well, I wil fight for you with all the *George Stones,* or the *Vrsa maiors* vnder the Sunnes. Harke you me, Kings: I pray you now, good Kings, leaue your whimbling, and your great proclamations: 35 let death come at her, and ha can catch her, and pray God blesse her. As for the Rebell *Monmouth,* I kanow very well what I will do with her. I will make Martlemas beefe on her flesh, and false dice on her pones for euery Conicatcher: I warrant her for Causebobby and Metheglin: I will make her pate ring noone 40 for all her resurrections and rebellions.

Octauian. But soft, what Drum is this,

[*The Drumme soundeth afarre off.*

That with her silent march salutes the ayre?
Herald, go see. 45

Herald. And 't please your Grace, *Cadallan,* Earle of March
Spurred on by duty and obsequious loue,
Repining at the Fortune of your foe,
Whose rauening tyranny deuoures the liues
Of innocent subiects, now in person comes, 50
To scourge base vsurpation with his sonnes.

Octa. Conduct them to our presence. [*Enter March.*
Welcome, braue Earle, with these thy manly sonnes:
Neuer came raine vnto the Sunne-parcht earth,
In more auspicious time, then thy supply, 55
To scourge vsurping pride and soueraignety.

Cadallan. Oh my gracious Lord,
Cadallan comes drawne by that powerfull awe
Of that rich Adamant his soule adores.
The needles poynt is not more willing to salute the North, 60
Man ioyfuller to sit inshrinde in heauen,

28 Harke you, me Q_1; Hark you, *my* L. C. Q_2. 40 *Case bobby* Q_1.

Then is my loyalty to ayde my King.
I know, dread Liege, that each true man should know,
To what intent dame Nature brought him forth:
True subiects are like Commons, who should feede 65
Their King, their Country, and their friends at need.
Octa. Braue Earle of March, I need not here delude
The precious time with vaine capituling
Our own hereditary right. Graues to the dead,
Balsum to greene wounds, or a soule to man 70
Is not more proper, then *Octauian*
To the vsurped Title *Monmouth* holds.
Then once more on: this be our onely trust:
Heauens suffer wrongs: but Angels gard the iust.
[*Exeunt.*

Actvs I. Scena 3.

Enter Monmouth the vsurper in armes with Souldiers.

Mon. Now valiant Countreymen, once more prepare
Your hands and hearts vnto a bloudy fight.
Sterne *Mars* beginnes to buckle on his helme,
And waues his sanguine colours in the ayre:
Recount, braue spirits, two glorious victories, 5
Got with the death of many thousand soules.
Thinke on the cause, for which we stand ingagde,
Euen to the hazard of our goods and liues:
That were *Octauians* forces like the starres,
Beyond the limits of Arithmetike: 10
Or equall to the mighty *Xerxes* hoste:
Yet like the poles, our dauntlesse courage stands,
Vnshaken by their feeble multitudes.
[*The Drum beats afarre off.*
But soft: what Drum is this? Souldiers look out.
Did *Cesar* come, this welcome he should haue, 15
Strong armes, bigge hearts, and to conclude, a graue.

---

6 *God* Q_2.

Souldiers. My Lord[.] *Octauian.*
Backt with the Earle of March and his three sonnes,
Intends to giue you battell.
Mon. No more, no more: fond doting Earle: 20
Is not there roome enough within Churchyards.
To earth his aged bodie, with his sonnes,
But hee must hither come to make their graues?
Drums, beat aloud. Ile not articulate.
My soule is drown'd in rage. This bloudy fight 25
Shall toombe their bodies in eternal night.
[*Exeunt. Alarum.*

Enter Cadallan wounded, with his sonnes.

Caradoc. Rot from his cursed trunke that villaines arme,
That gaue this fatall wound to reuerend age.
How fares our Princely father?
Cad. As fares the sicke man, when the nights blacke bird 30
Beates at his casements with his sable wings:
Or as the halfe dead captiue being condemn'd.
Awaites the churlish Iaylors fearefull call
Out of his lothsome dungeon to his death:
So fares it with the wounded Earle of March: 35
The current of my bloud begins to freeze,
Toucht by the Icy power of gelid death:
A sad Eclipse darkens these two bright lights:
My vitall spirits faint, my pulses cease,
And natures frame dissolues to natures peace. 40
All by that damn'd vsurper. [*He dies.*
Cara. Eternall peace, free from the hate of men,
Inspheare thy soule, and mount it to the stars.
Brothers, surcease your griefe, goe to the field.
Cheare vp the Souldiers, whilst I single forth 45
This bloudy *Monmouth*, that I may sacrifice
His canceld life vnto my fathers ghost,
And rid the land of this Augean filth.
His vsurpation stables. Oh, tis good,
To scourge with death that crying sinne of bloud. 50

48 *Egean* Q_1 u. Q_2.

Morgan meets Caradoc going in.

Morgan. Cousin *Caradoc*, well, in all these pribble prabbles,
I pray you, how dooth our vncle *Cadallan?* bee Cad,
I heard he had got a knocke: if it bee so, I pray
you looke that the leane Caniball, what doe you call
him that eate vp *Julius Cesars* and *Pompeyes*: a saucy 55
knaue, that cares no more for Kings, then lowsie
beggers *and* Chimney-sweepers.

Cara. Why, death, man.

Morgan. I, I, Death, a poxe on her: as Cad shudge mee,
hee will eate more Emperours and Kings at one meale, 60
then some Taylors halfepenny loaues, or Vsurers de-
cayed shentlemen in a whole yeare: therefore I pray
you Cousin, haue a care of her vncle.

Cara. He is in heauen already.

Morgan. In heauen! why did you let her goe thither? 65

Cara. It is a place of rest, and Angels blisse.

Morgan. Angells! Cots blue-hood. I warrant her, there
is ne're a Lawyer in the whole orld, but had rather
haue eleuen shillings, then the best Anshell in heauen.
I pray you who sent her thither? 70

Cara. I cannot tell, but from his dying tongue
He did report *Monmouth* the bloudy meanes.

Morgan. *Monmouth!* Jesu Christ! did hee send her vncle
to Saint *Peters* and Saint *Paules*, and not suffer her
cousin *Morgan* to bid her *Nos Dhieu?* harke you, Cou- 75
sin, Ile seeke her out be Cad. Farewell, Cousin, Ile
make her pring packe her Nuncle with a venshance.

Cara. Farewell, good Cousin; whilst I range about
The mangled bodies of this bloudy field,
To finde the Traytor forth, whose spotted soule 80
Ile send posthaste vnto that low Abisse,
That with the snaky furies he may dwell,
And ease *Prometheus* of his paines in hell.

[*Alarum againe.*

Enter at one dore Monmouth with Souldiers, at the other Codigune: they fight: Monmouth beates them in; then enter Caradoc at the other.

Caradoc. Turne thee, Vsurper, Harpey of this Clime,
Ambitious villaine, damned homicide. 85
Mon. Fondling, thou speakest in too milde consonants:
Thy ayry words cannot awake my spleene:
Thou woundst the subtle body of the ayre,
In whose concauity we stand immured:
Thou giuest me cordials, and not vomits now: 90
Thy Physicke will not worke: these names thou speakst,
Fill vp each spongy pore within my flesh,
With ioy intolerable: and thy kind salutes
Of villany, and ambition, best befits
The royall thoughts of Kings: Reade *Machiauell:* 95
Princes that would aspire, must mocke at hell.
Cara. Out, thou incarnate Deuill; garde thee, slaue:
Although thou fear'st not hell, Ile dig thy graue.
Mon. Stay, Prince, take measure of me first.
Cara. The Deuill hath done that long ago. 100
[*Alarum there.*

They both fight, and Caradoc killeth him. Enter Constantine.

Const. Surcease, braue brother; Fortune hath crownd our browes
With a victorious wreath; Their Souldiers flee,
And all their Army is discomfited.
The King sounds a retreat. What is the Traytor dead?
This act hath purchast honour to our name, 105
And crownde thee with immortall memory.
Off with his head: and let the King behold,
His greatest foe and care lies dead and cold.

Actvs I. Scena 4.

Enter Octauian, Codigune, Cornwall, Gloster, Mauron with colours and souldiers.

Octa. Here ends the life and death of bloudy warre,
Whose graue-like Paunch did neuer cry, Inough:
And welcome, Peace, that long hath liu'd exilde,
Immurde within the Iuory wals of blisse.
Ambition now hath throwne her snaky skin, 5
From off her venomde backe. Oh may shee die.
Congeal'd, and neuer moue again to multiply.

Enter Caradoc, Morgan and Constantine.

Morgan. God plesse her. Be Cad, Kings, all the Sybilles in the whole orld speake not more tales and prophesies, then our Cousin *Morgan*: Looke you now Kings, our 10 cousin *Caradoc*, and our cousin *Constantine*, breake our fasts with mince-pyes and Gallymawfryes of legs and armes. Is your Grace a hungry? If you bee, I haue prought you a Calues head in wooll, bee Cad; tis in my Knappesacke. 15

Octa. Thanks, gentle Earle.

Mor. Thanks for a Pigge in a poake, tis pleeding new; and I pray you thanke our cousin *Caradoc* for it: for as Cad shudge me, he was the Caterer: be Cad, hee did kill her with one blow in the crag, as you vse to 20 kill Conies.

Octa. Why, Cousin *Morgan*, I vse not to kill Conyes.

Mor. Do you not? Harke you me: you were a great deale petter to kil al the Conyes in Wales, then they to kil her. Be Cad, I haue knowne tall men as *Hercules*, 25 beene wounded to death, and kicke vp her heeles in an Hospitall, by the byting of a tame Conyes in the City: therefore your wilde Conyes in the Suburbs, that eate of nothing but Mandrakes and Turne-her-vps, mark you me now, by Sheshu, are worse then Dog 30 dayes.

Octa. Well, Cousin, you are merry.
But now, braue plants of that vnhappy tree,
Whom chaunce of warre hath leueld with the earth,
And in our cause: We cannot but lament 35
The sudden downefall of that aged Earle.
But since the wil of heauen is not confinde
Vnto the will of man: his soule's at rest.
Our bounties and our loue to you aliue,
Shall well confirme the loue we owe him dead. 40
And first, because your worthy selues shall see,
Our Royall thoughts adore no peasants god,
Or dung-hill basenesse: but in that spheare we moue,
Where honour sits coequall with high *Ioue* —:
To thee braue Knight, heauens chiefest instrument 45
Of our new-borne tranquility and peace,
We giue for thy reward, this golden Fleece,
Our Royall daughter, beautious *Guiniuer*,
And after our decease, our Kingly right.
Speake, valiant Knight, wilt thou accept of this? 50
Cara. Accept of it, great King!
The Thracian *Orpheus* neuer entertayn'd
More ioy in sight of his *Euridice*,
When with his siluer tunes he did inchaunt
The triple-headed dog, and reassumde 55
His soules beatitude, from *Plutoes* Court,
Then your deuoted seruant in this gift,
Wherein such vnexpected ioy concurs,
That euery sense
Daunces within his blest circumference, 60
And cals my blisse, A Newyeeres gift from *Ioue;*
And not from that which reason or discourse
Proudly from beasts doth challenge, as from man.
In briefe, my Lord, looke how proud Nature in her store,
Because shee hath one Phenix and no more, 65
Whose indiuiduall substance being but one,

---

44 *Ioue.*] Q_1 u. Q_2. 53 *Ioy* Q_1. 55 reassumde,] Q_1 u. Q_2. 58 *vnrespected* Q_1 u. Q_2. 59 That euery sense Q_1 u. Q_2 *zu Vers* 60 *genommen.* S. Anm. 64 *Zwei Verse* Q_1 u. Q_2. (. . . Lord, / . .).

Makes Nature boast of her perfection:
So ist with me, great King; more blest in this,
Then man turn'd constellation, starr'd in blisse.
Her gracious answere, and I am content. 70

Mor. Her consent, Cousin *Caradoc*, I warrant her there is neuer a Lady in England, but consent to giue prike and prayse to a good thing; goe you together: I warrant her.

Octa. How now, my Lord, doe you play the Priest? 75

Mor. Priests! Cads blue-hood, I should be mad fellow to make Priests: for marke you now, my Lord: the Priests say, Let no man put her asunder: thats very good. But belieue mee, and her will, it is a great deale petter to put her betweene; because the one is a curse, 80 and the fruites of the wombe is a great plessing.

Octa. Now Princely sonne, reach me each others hand.
Here in the sight of heauen, of God and men,
I ioyne your Nuptiall hands. Oh, may this howre
Be guided by a fayre and kind aspect. 85
Let no maleuolent Planet this day dart
Her hateful influence, 'gainst these hallowed rites [;]
You heauenly Pilots of the life of man,
Oh, be propitious to this sacred cause,
That God and men may seale it with applause. 90
So now to Ceremonies. Musicke, sound shrill thy note:
'Tis Hymens holyday; let *Bacchus* flote.

[*Exeunt.*

Manet solus Codigune.

Codig. Go you vnto the Church, and with your holy fires
Perfume the Altars of your country gods,
Whilst I in curses, swifter in pursute, 95
Then winged lightning, execrate your soules,
And all your Hymeneall iollity.
Now swels the wombe of my inuention,
With some prodigious proiect, and my brayne
Italianates my barren faculties 100
To Machiuilian blacknesse. Welshman, stand fast;
Or by these holy raptures that inspire

The soule of Politians with reuenge,
Blacke proiects, deepe conceits, quaynt villanies,
By her that excommunicates my right 105
Of my creation, with a bastards name,
And makes me stand nonsuted to a crowne;
Ile fall my selfe, or plucke this Welshman down.
Cornwall, he kild thy brother. There's the base,
Whereon my enuy shall erect the frame 110
Of his confusion. *Gloster,* I know,
Is Natures master-piece of enuious plots,
The Cabinet of all adulterate ill
Enuy can hatch; with these I will beginne,
To make blacke enuy Primate of each sin. 115
Now in the heate of all their reuelling,
Hypocrisie, Times best complexion,
Smooth all my rugged thoughts, let them appeare
As brothell sinnes benighted, darkely cleare.
Lend me thy face, good *Ianus,* let mee looke 120
Iust on Times fashion, with a double face,
And clad my purpose in a Foxes case. [*Exit.*

Actvs II. Scena 1.

Sound Musicke.

Enter Octauian, Caradoc, Guiniuer, Gloster, Cornewall and Codigune vnto the Banket.

Octa. Sit, Princes, and let each man, as befits
This solemne Festiuall, tune his sullen senses,
To merry Carols, and delightsome thoughts,
Comicke inuentions, and such pleasant straines
As may decypher time to be well pleased. 5
All things distinguisht are into their times,
And Iouiall howres vnfit for graue designes.

---

6 times] Q_1. 7 howres,] Q_1 u. Q_2.

A health vnto the Bride and Bridegroome. Lords,
Let it goe round. [*They drinke round.*
Octa. How fares our princely Daughter?
Me thinks, your looks are too composde for such a holiday. 10
Gui. Oh my good Lord,
To put your Highnes out of your suspect,
Which your weak argument draws from my looks:
Tis true, that heathen Sages haue affirmed,
That Natures Tablet fixt within our looke, 15
Giues scope to reade our hearts, as in a booke.
Yet this affirmatiue not alwayes holds:
For sometimes as the vrine, that foretels
The constitution of each temperature,
It falsely wrongs the iudgement, makes our wit 20
Turne Mountybanke in falsely iudging it:
And like the outward parts of some fayre whore,
Deceiues, euen in the obiect we adore:
My Lord, my soule's so rapte
In contemplation of my happy choyce, 25
That inward silence makes it more complete,
By how much more it is remote
From custome of a superficiall ioy,
Thats meerely incorporeall, a meere dreame,
To that essentiall ioy my thoughts conceyue. 30
Octa. How learnedly hath thy perswasiue toung
Discouered a new passage vnto ioy,
In mentall reseruation? True ioy is strung
Best with the heart-strings, sounds onely in the tongue.
But where's Sir *Morgan*, Earle of Anglesey? 35
He promised vs some pleasant masking sight,
To crowne these Nuptials with their due delight.

Enter Morgans foolish sonne, Morion.

Morion. Oh my Lord, my father is comming to your Grace, with such a many of Damsons and shee Shittle-cockes:

11—12 *ein Vers* Q_1 u. Q_2.

They smell of nothing in the world but Rozin and 40
Coblers waxe; such a many lights in their heeles, *and*
lungs in their hands, aboue all cry, yfaith.

Enter the Maske of the Fayry Queene with foure Harpers; before they daunce, one of them singeth a Welsh song: they daunce, and then the foole, Earle Morgans sonne, falleth in loue with the Fayry Queene.

Morion. By my troth, my stomacke rumbleth at the very
conceit of this Iamall loue, euen from the sole of my
head, to the crowne of the foote. Surely, I will haue 45
more acquaintance of that Gentlewoman; me thinks
she daunceth like a Hobby-horse.

After the daunce, a Trumpet within.

Octa. Thanks, Cousin *Morgan.* But soft, what Trumpets this?
Constan. A messenger, my Lord,
From King *Gederus*, King of Brytayne, 50
Desires accesse vnto your Maiesty.
Octa. Admit him to our presence.

Enter Ambassadour.

Ambass. Health to this princely presence,
And specially, to great *Octauian;*
For vnto him I must direct my speech. 55
Octa. To vs? then freely speake the tenor of thy speech,
And wee as freely will reply to it.
Thy Master is a Prince, whom wee affect,
For honourable causes knowne to vs:
Then speake, as if the power we haue to graunt, 60
Were tied to his desire.
Amb. Then know, great King, that now *Gederus* stands,
As in a Labyrinth of hope and feare,
Vncertaine eyther of his life and Crowne.

48 *zwei Verse* Q_1 u. Q_2 (. . . Morgan. / . .). 49—51 *Prosa* Q_1 u. Q_2. 53—55 *Prosa* Q_1 u. Q_2.

The Romane *Claudius Cesar*, with an hoste 65
Of matchlesse numbers, bold and resolute,
Are marching towards Brittayn, armd with rage
For the denying Tribute vnto Rome.
By force and bloudy warre to conquer it,
And eyther [to] winne Brittayne with the sword. 70
Or make her stoope vnder the Romane yoke.
Now, mighty King, since Brittayne, through the world,
Is counted famous for a generous Ile,
Scorning to yeeld to forraine seruitude,
Gederus humbly doth desire your ayde, 75
To backe him 'gainst the pride of Romane *Cesar*,
And force his Forces from the Brittish shores:
Which being done with speede, he vowes to tye
Himselfe to Wales, in bonds of amity.

Oct. Legate, this news hath pleasd *Octauian* wel. 80
The Bryttaynes are a Nation free and bold,
And scorne the bonds of any forrayne foe;
A Nation, that by force was ne're subdude,
But by base Treasons politikely forst.
Claudius forgets, that when the Bryttish Ile 85
Scarce knew the meaning of a strangers march,
Great *Julius Cesar*, fortunate in armes,
Suffred three base repulses from the Cliffes
Of chalky Douer:
And had not Bryttayne to her selfe prou'd false, 90
Cesar and all his Army had been toombde
In the vast bosome of the angry sea.
Sonne *Caradoc*.
How thinke you of this worthy entreprise?
Yet tis vnfit, that on this sudden warning, 95
You leaue your fayre wife, to the Theoricke
Of matrimoniall pleasure and delight.

Cara. Oh my good Lord, this honourable cause
Is able to inflame the coward brest
Of base *Thersites*, to transforme a man. 100

93—94 *ein Vers* Q_1 u. Q_2.

Thats Planet-strooke with *Saturne,* into *Mars;*
To turne the Caucasus of peasant thoughts.
Into the burning Aetna of reuenge,
And manly Execution of the foe. 105
What man is he, if Reason speake him man,
Or honour spurs on, that immortall fame
May canonize his Acts to after times.
And Kingly *Homers* in their Swanlike tunes
Of spheareIike Musicke, of sweet Poesie.
May tell their memorable acts in verse; 110
But at the name of Romanes, is all warre,
All courage, all compact of manly vigour
Totally magnanimious, fit to cope
Euen with a band of Centaures, or a hoast
Of Cretan Minotaures? Then let not me be bard: 115
The way to honour's craggy, rough, and hard.

Octa. Go on, *and* prosper, braue resolued Prince.

Car. Faire Princesse. be not you dismaid at this;
Tis honour bids me leaue you for a while.
I will not long be absent. All the world, 120
Except this honourable accident.
Could not intreat. what now I must performe,
Being ingadgde by honour. Let it suffice,
That ioy that liues with thee, without thee dies.

Guin. Sweet Lord, ech howre whilst you return, Ile pray, 125
Honour may crowne you with a glorious day.

Cara. Then here Ile take my leaue;
First, as my duty binds, of you great King.
[*He kisses his hand.*
Next, of you. fayre Princesse. [*He kisses her.*
Come brothers, and Lord *Morgan.* 130
I must intreat your company along.

Morg. Fare you well, great King: our Cousin *ap Caradoc* and I, will make *Cesars,* with all her Romanes, runne to the Teuils arse a peake. I warrant her. [*Exeunt.*

---

120 I will] '*Twill* Q_1 u. Q_2. 131 I must intreat *zu Vers 130 genommen* Q_1 u. Q_2.

I pray you looke vnto her sonne there: bee Cad. hee 135
hath no more wit in his pates, then the arrantest
Cander at Coose fayre. [*Exit.*

Octa. Come, daughter, now let's in.
He that loues honour, must his honour winne.
[*Exeunt.*

Actvs II. Scena 2.

Enter the Bardh, or Welsh Poet.

Bard. Thus haue you seen the valiant *Caradoc*,
Mounting the Chariot of eternall fame,
Whom mighty Fortune, Regent of this Globe,
Which Nauigators call terestriall,
Attends vpon: and like a careful Nurse, 5
That sings sweet Lullabies vnto her babe,
Crowns her beloued Minion with content,
And sets him on the highest Spire of Fame.
Now to *Gederus*, King of warlike Brittayne,
Opprest with Romane Legions is he gone. 10
Spur'd on with matchlesse resolution,
And in the battell, as your selues shall see,
Fights like a *Nemean* Lyon,
Or like those Giants, that to cope with *Ioue*,
Hurl'd *Ossa* vpon *Peleon*, heap'd hill on hill, 15
Mountaine on mountaine, in their boundles rage,
But in the meane time dreadlesse of trecherous plots,
The Bastard playes his *Rex*, whose ancient sore
Beginnes to fester, and now breakes the head
Of that Impostume malice had begot. 20
Now *Cornewall, Gloster*, twinnes of some *Incubus*,
And sonne and heyre to hells Imperiall Crowne,
The Bastard *Codigune*, conspire the death
Of olde *Octauian*. Those that faine would know
The manner how, obserue this silent show. 25

---

1 seen.] Q_1. 3 Whom.] Q_1 u. Q_2. 15 Osla Q_1 u. Q_2.

Enter a dumbe show, Codigune, Gloster and Cornwall at the one dore: After they consult a little while, enter at the other dore, Octauian, Guiniuer, and Voada. the sister of Caradoc: they seeme by way of intreaty, to inuite them: they offer a cup of wine vnto Octauian. and he is poysoned. They take Guiniuer and Voada, and put them in prison. Codigune is crowned King of Wales.

Bardh. The trecherous Bastard. with his complices,
Cornewall and *Gloster*. did inuite the King.
Fayre *Guiniuer* and beautious *Voada*,
The sister of renowned *Caradoc*,
Vnto a sumptuous feast. whose costly outside 30
Gaue no suspition to a foule intent.
And had *Cassandra* (as she did at Troy
Foretell the danger of the Grecian horse,
That *Sinon* counterfeyted with his teares,)
Presaged this Treason; like to some nightly dream 35
Of some superfluous brayne begot in wine,
It had beene onely fabulous, and extinct
Euen with the same breath, that she brought it forth.
Like some abortiue Oracle, so beguiles
The Syrens songs, and teares of Crocodiles. 40
At this great banket, great *Octauian*
Was poysoned, and the wife of *Caradoc*.
Together with his beautious sister led
Vnto a lothsome prison, and the Crowne
Inuested on the head of *Codigune* 45
The enuious Bastard. Here leaue we them a while:
And now to Bryttayne let vs steare the course
Of our attention, where this worthy Sunne
That shines within the Firmament of Wales,
Was like himselfe, thrice welcom'd, till the spleene 50
Of that malicious *Gloster* did pursue
In certaine letters, sent to *Gederus* King,
Whose sister he had married. his defame [:]
Wales lost, in liuely Scenes weele shew the same.

[*Exit Bardh.*

Actvs II. Scena 3.

Enter Gederus, King of Bryttaine, Prince Gald, Caradoc, Lord Morgan, Mauron and Constantine.

Gede. Once more, braue Peeres of Wales, welcome to Bryttayne,
Herein *Octauian* shewes his kingly loue.
That in this rough sea of inuasion,
When the high swelling tempests of these times
Oreflow our Bryttish banks, and *Cesars* rage, 5
Like to an Inundation, drownes our land,
To send so many warlike Souldiours,
Conducted by the flowres of famous Wales.
Now *Cesar*, when thou dar'st, wee are prepared.
Brittaines would rather die, then be outdared. 10
But soft, what messenger is this?
[*Enter a Messenger with a letter.*
Speake, Messenger, from whom, or whence thou commest.
Mess. From Wales, my Lord, sent in all post-haste,
From noble Earle of Gloster, to your Grace,
With this letter. [*Gederus reades it.* 15
Mor. From Wales! I pray you, good postes and messengers, tell vs, how fares all our friends, our Cousin *ap Guiniuer, ap Caradoc, ap Voada.*
Mess. I know them not. [*He strikes him.*
Morgan. Cads blue-hood, know not our Cousin? Ile giue 20 her such a blow on the pate, Ile make her know her cousins. Cads zwownes, hee had best tell her, he knowes not her nose on her face. This fellow was porne at hogs Norton, where pigges play on the Organ. Posts call you her? Sploud, were a simple Carpenter 25 to build house on such posts: not know our Cousins?
Gederus. This letter from our brother *Gloster* sent,
Intreates me, not to trust the gilded outsides
Of these strangers. We know our brother well:
He is a man of honourable parts, 30
Iudicious, vpon no slight surmise,

Giues vs intelligence, it shall bee so.
Weele trust a friend, afore an vnknowne foe.
Prince *Caradoc*,
You with your forces lye vpon yon hill; 35
From whence, vnlesse you see our Army faint,
Or discouraged by the Romane bands,
There keepe your standing. [*A Drum afarre off.*
Harke, Romane *Cesar* comes: now Brittaynes fight,
Like *Brutus* sonnes, for freedome and for right. 40
[*Alarum.*

Exeunt Gederus and his company.
Caradoc, Mauron, Constantine, and Morgan manent.

Cara. Disgraced by letters? shifted to a hill?
Fond King, thy words, and all the trecherous plots
Of secret mischiefe, sinke into the gulfe
Of my obliuion: memory, be dull,
And thinke no more on these disgracefull ayres, 45
My fury relisht. King,
Set punies to keepe hils, that scarce haue read
The first materiall Elements of warre,
That winke to see a Canoneere giue fire,
And like an Aspin, shakes his coward ioynts, 50
At musket shot. Within these noble veynes,
There runnes a current of such high-borne bloud,
Achilles well may father for his owne.
These honourable sparkes of man wee keepe,
Descended linially from *Hectors* race, 55
And must be put in action. Shall I stand,
Like gazing Figure-flingers on the starres,
Obseruing motion, and not moue my selfe?
Hence with that basenesse. I that am a starre,
Must moue, although I moue irregular. 60
Goe you vnto the hill, in some disguise.
Ile purchase honour by this entreprise.
[*Exeunt. Alarum.*

34–35 *ein Vers* Q_1 u. Q_2.

Actvs II. Scena 4.

Enter at the one dore Gederus, and Prince Gald: at the other, Claudius, and common Souldiers. They fight. Claudius beates them in. Then enters Caradoc, and pursues Claudius. Presently enters Cesar and Caradoc fighting.

Claud. Hold, valiant Bryttaine, hold thy warlike hands.
Cara. Then yeeld thy selfe, proud Romane,
Or by those gods the Bryttaines doe adore,
Not all thy Romane hoste shall saue thy life.
Claud. Then souldiour, (for thy valour speakes thee so,) 5
Know, that thou hast no common prisoner,
But such a one, whose eminence and place
Commaunds officious duety th[o]rough Rome:
Then if thy inward parts deserue no lesse
In honours eye, then thy meane habite shewes. 10
Release me, that a publike infamy
Fall not vpon me by the scandalous hoste,
Whose Criticke censure, to my endlesse shame,
Will runne diuision on the chaunce of warre,
And brand my fortune with blacke obloquy: 15
And by my honour, that the Romanes hold
As deare as life, or any other good
The heauens can giue to man, the battell donne,
Ile pay my ransome in a treble some.
Ca. Know, Romane, that a Bryttayne scorns thy gold. 20
Let *Midas* broode adore thy Deity,
And dedicate his soule vnto this saint:
Souldiours haue mines of honourable thoughts,
More wealthy then the Indian veynes of gold,
Beyond the value of rich Tagus shore: 25
Their Eagle-feathered actions scorne to stoope
To the base lure of vsurers and slaues.
Let painefull Marchants, whose huge riding ships
Teare vp the furrowes of the Indian deepe,
To shun the slauish load of pouerty, 30
Gape after massie golde: the wealth we craue,

Are noble actions, and an honoured graue.
Ile take no money, Romane:
But since thou seemest no counterfeit impression,
But bear'st the Royall Image of a man, 35
Giue me some priuate token from thy hands,
That's generrally knowne vnto thy friends,
That if by chance I come to Rome,
I may be knowne to be your friend.

Claud. Here, worthy Bryttayne, take this golden Lyon, 40
And weare it about thy necke: This when thou commest,
Will quickly finde me out. Souldiour, adieu.
Cesar is bound both to the gods and you. [*Exit.*

Enter Prince Gald. They sound a retreat.

Gald. The Romane Eagle hangs her haggard wings,
And all the Army's fled; all by the strength 45
And opposition of one common man,
In shew, not farre superiour to a Souldiour,
That's hyred with pay, or prest vnto the field:
But in his manly carryage, like the sonne
Of some vnconquered valiant Mermedon. 50
Sure, tis some god-like spirite, that obscures
His splendour in these base and borrowed clouds
Of common Souldiours habit. All my thoughts
Are wrapt in admiration, and I am deepe in loue
With those perfections, onely that my eye 55
Beheld in that fayre obiect. Thus haue I left the field,
To interchange a word or two with him.
And see, in happy time he walkes alone.
Well met, braue souldiour: may a Prince be bolde
To aske thy name, thy nation and thy birth? 60

Cara. Fayre Prince, you question that you know already.
I am not what I seeme, but hither sent.
[*He discloses himselfe.*
On honourable termes, to ayd this King:
Which he vnkingly, basely did refuse,
And in reward of this his proffered good, 65
Vngratefully returnd (what other Kings

With princely donatiues would recompence)
My seruice with iniurious contempt:
But I, in lieu of this disgracefull wrong,
Haue done him right, and through the iawes of death, 70
Haue brought a glorious triumph to his Crowne,
And hung sweet peace about his palace gates.
True honour should doe that, which enuy hates.
Gald. Fayre Map of honour, where my reason reades
Each nauigable circle, that containes 75
My happy voyage to the land of fame:
Say vertuous Prince, may *Gald* become so blest
To follow thy fayre hopes, and linke his soule
In an vnited league of endlesse loue:
Nor scorne a Princes proffer: for by heauen, 80
What I intrude, thy vertue hath inforst,
And like the powerfull Loadstone, drawne my thoughts
To limne out vertue: for exactly done,
By artificiall nature, to the life,
In thy fayre modell shaddowed curiously, 85
How like *Pigmalion*, do my passions dote
On this fayre picture! will you accept me Prince?
Cara. Most willingly, kind Prince:
And may as yet this *Embrio* of our loues
Grow to his manly vigour: 'tis loue alone, 90
That, of diuided soules, makes onely one.
Who then adores not loue, whose sacred power
Vnites those soules, diuision would deuoure?
Come, gentle Prince, let vs goe see our friends
I left vpon yon Hill, to keepe our forts, 95
And thence to Wales, where double ioyes attend [:]
A beautious wife, and a most constant friend.
[*Exeunt.*

Actvs II. Scena 5.

Enter Morion, the foolish Knight, and his man Ratsbane.

Morion. Come, *Ratsbane:* Oh the intolerable paine that I suffer for the loue of the Fayry Queene! my heeles

are all kybde in the very heate of my affection, that runnes down into my legs: me thinkes, I could eate vp a whole Brokers shoppe at a meale, to be eased 5 of this loue.

Rats. Oh master, you would haue a villainous many of pawnes in your belly. Why, you are of so weake a nature, you would hardly disgest a Seruingmans Liuery in your belly, without a vomit. 10

Morion. I assure thee, thou sayest true, tis but grosse meate. But *Ratsbane*, thou toldst mee of a rare fellow, that can tell misfortunes, and can coniure: prethee bring me to him. Ile giue him somewhat, to helpe mee to speake with the Fayry Queene: 15
Whose face like to a Butchers doublet lookes,
Varnisht with tallow of some beautious Oxe;
Or like the aprons of some Pie-corner Cookes,
Whose breath smels sweeter then an hunted Foxe:
Whose eyes, like two great foot-balls made of lether, 20
Were made to heate the gods in frosty weather.

Ratsb. Oh, happy that man, that hath a bedfellow of these amiable parts. Oh master, if her visible parts bee such, her inuisible parts are able to make an Italian run mad: hee loues an armeful. But master, see, 25 heres the man I told you of.

Enter the Juggler and his man.

Juggler. You know my mind, sir, be gone.
I haue obseru'd this Idiot, and intend,
To gull the Coxecombe: therefore I did translate
My selfe this day into this cunning shape. 30
I oft haue heard the foole strongly perswade
Himselfe, to be the Fayry Queenes chiefe Loue,
And that by her he shall subdue the Turke,
And plucke great *Otoman* from off his throne.
This I will worke on. 35

Morion. Sir, and't shall please you, I come to know some

15 Queene.] Q_1 u. Q_2.

of that excellent skill, the world hath blisterde mine eares with.

Jug. Sir *Thomas Morion*, for so are you called,
Darling vnto the beautious Fayry Queene; 40
Your fortunes shall bee such, as all the world
Shall wonder at *Pheanders* noble name:
For otherwise, so are you also named.
I know to what intent you hither come:
You come to see your Loue, the Fayry Queen, 45
And talke with her here in this silent place,
Her nimble Fayries, and her selfe do vse
Oft to repayre: and long it will not be,
Ere she come hither: but thus much you must know [:]
You must not talke to her, as to a Queene 50
Of earthly substance: for she is a pure
And simple spirit, without Elements:
Wherefore, without any mortall thing
That may annoy her most immortall sense,
You must goe, humbly creeping on your hands, 55
Without your Doublet, Rapier, Cloke or Hose,
Or anything that may offend her nose.
And see, see,
Yonder she comes: if you wil speake with her,
You must doe as I tell you. 60

Enter the Fayry Queene.

Morion. Oh helpe me quickly; come, *Ratsbane*, vncase, my loue is come. [*He strips himselfe, and creepes vpon his hands, with his man.*
Great Queene, thou soueraigne of *Pheanders* heart,
Vouchsafe a word vnto thy Mayden Knight,
That bowes his guts vnto thy mighty face. 65

Fayry Q. Follow me this way. [*Shee falls downe vnder the Stage, and he followes her, and falls into the ditch.*

Morion. Helpe, *Ratsbane*, helpe, helpe.

58—59 *ein Vers* Q_1 u. Q_2. 61—62 *zwei Verse* Q_1 u. Q_2. (. . . quickly; / . . .).

Ratsb. Help? why, where are you? I thought you had been in the hole by this time; Come, giue me your hand. You follow the Fayry Queene? 70

Mor. Come, come, say nothing: weele goe home like fooles as we came. Come, my clothes, my clothes.

Ratsb. Cods lid, clothes! Now we may go home worse fooles then we came. Sfoot, this cunning Rascall meanes to set vs a hay making. Sfoote, we are fitte 75 for the Dogge-house, we are flayde already.

Mor. Well, we may goe home with the naked truth. Its no matter, A mans a man, though hee haue but a hose on his head.

Actvs III. Scena 1.

Enter Codigune, Gloster, and Cornwall with Souldiours vp in Armes.

Codig. Now friends and fellow Souldiours in iust Arms,
Prepare your selues against the haughty foe,
Who, as wee heare, marches not farre from hence.
What we haue done, by force weele make it good,
Or seale our bold attempts, with death and bloud. 5

Glost. King, keepe your owne; maugre all opposition,
If he come hither to demaund your right,
And with his rebell troopes disturbe the peace
Of what both gods and men haue made your own,
Maintain the quarrell with your awfull power, 10
Be it right or wrong; behaue your selfe like *Ioue*,
And strike with thunder his base insolence:
Discourse not what is done, nor how, nor when,
Onely Kings wils are Lawes for other men.

[*Enter a Messenger.*

Codig. What tidings brings this sweating Messenger? 15

77—79 *drei Verse* Q_1 u. Q_2 (. . . truth. / . . . though / . . .).

Messen. My Lord, Prince *Caradoc*, returnd from Brittaine,
Is with his Army marching hitherwards.
Cod. He comes vnto his death. Now, *Codigune*,
Banish al timorous thoughts: think what thou art;
A King. That word is able to infuse 20
Boldnesse, as infinite, as that we call
The worlds first mouer. Why, the name of King
Were able to create a man of stone,
With more then animall courage, to inspire
Dulnesse, with nerued resolution. 25
Then, *Codigune*, like *Atlas*, on thy backe,
Support thy Kingdomes Arch, vntill it cracke.
March forward. [*Exeunt.*

Actvs III. Scena 2.

Enter Caradoc, Gald, Mauron, Constantine, Lord Morgan. Earle of Anglesey, with colours and Souldiours.

Cara. I was not wont, deare friends, to be so dull.
I am all lead, as if my subtle soule
Had left his lodging in this house of clay.
Each empty corner of my faculties,
And vnderstanding powers, swell with dreames 5
And dire presages of some future ill:
Gastly and fearefull specters haunt my sleepe.
And, if there be, as Heathen men affirme,
Some godlike sparks in mans diuining soule,
Then my propheticke spirite tels me true, 10
That some sad newes attends my steps in Wales.
I long to heare what mischiefe, or what good,
Hath hapned, since I parted from the King.

Enter Morion.

Morion. Oh father, father, sfoot, I sweate, as if I had
been buried in a Tunne of hote graynes. 15

Morg. Come you Coxecombe, leaue your proclamations and your preambles, and tell her the naked truth.
Morion. My Father knowes all.
Indeed, father, the naked truth is, that the Fayry Queene robd me of all my clothes: you might haue 20 seen me as poore as an Open-arse. But I can tell you newes; the King is poysoned; Lord *Codigune* crowned; the Lady *Guiniuer*, *and* the young Gentlewoman imprisoned.
Morgan. But harke you me, sonne *Morion*: is all this true. 25 or inuented of her owne foolish pates and imaginashions?
Morion. Why, I pray you, father. when did you heare a Gentleman of Wales tell lyes?
Morgan. Her tell her true in that; tis the prauest Nation 30 vnder the Sunnes for that. Harke you me, sonnes; be Cad. it is a great teale petter to be a thiefe, then a lyar. I warrant her.
Gald. What, Royall Prince, can chaunce predominate
Ouer a mind, that, like the soule, retaynes 35
A harmony of such concordant tunes,
No sudden accident should make to iarre?
This tenement of clay, in which our soule
Dwels in, vntill the Lease of life indures,
Of learned men was well called. *Microcosme*, 40
Or, little world: ouer whose mortall parts
The starres doe gouerne. whose immortall power
Sometimes begets a fatall birth of woe;
Sometimes againe inuerts their sullen course
To vnexpected Reuels, turnes our Critticke howres 45
To Cricket merriment; yet is there meanes that barrs
Their hatefull influence. Wisdome rules the starres.
You haue lost a Father: Vse the Athenians breath,
Graue *Solons: No mans happy vntill death.*
Cara. Oh, louing Prince. thus the Physician speakes 50

---

36 tunes?] Q_1 u. Q_2. 37 iarre (jar).] Q_1 u. Q_2. 46 Cricket] *Critick* Q_2.

To the disordered Patient: thus healthfull Arte
Conferres with wounded Nature. Tis a common tricke,
Men being sound, giue Phisicke to the sicke.
Fayre Prince, misconster not my discontent;
I grieue not that *Octauian* is depriued 55
Of life; but that he hath exchanged
His life, for such a miserable death.
What villaine, but a prodigie of nature,
Ingendred by some Comet, would haue forst
His aged soule to wander in the ayre? 60
Bearing a packet of such ponderous sinnes,
Would cracke the Axel-tree of heauen to beare.
And not haue giuen him liberty to pray?
But I am armde with patience. First with words
Weele seeke to conquer: and if not, by swords. 65
March round; I heare their Drummes.

Actvs III. Scena 3.

Enter Codigune, Gloster, Cornewall, with colours and soldiours.

Codig. Now, *Caradoc*, what ist thou canst demaund?
Morg. Cousin *Caradoc*, I pray you hold her peace a little.
Codig. Ile heare no mad men speake.
Morg. Cads blu-hood, take her for Bedlems *and* mad mens? [*He offers to strike him.* 5
Cara. Be patient, Cousin. Codigune, in briefe,
I come to clayme my right, that thou vsurpest,
And by sinister meanes, blacke as thy sinnes,
Hast basely stolne: surrender first my wife,
My sister, and the Kingdome of Southwales; 10
Or by the gods, to whom I stand obliged,
In sacred bonds of Orizons and thankes,
For life and motion: if thou refuse to doe it,
Or moue that bloud [which] boyles within my veynes,

At the memoriall of thy hellish sinne, 15
Ile teare the Crowne from off thy cursed head,
And eyther die my selfe, or strike thee dead.
Cod. Caradoc, thou claymest South-Wales of vs.
Nor that, nor wife, nor sister shalt thou haue;
But if thou long'st for any, aske a graue. 20
The high-swolne pride of Maiesty and loue,
Brookes no competitors; its thus decreede,
Who shares with them, must for the booty bleed.
Ech Planet keeps his Orbe, which being resign'd,
Perhaps, by greater lights would be outshinde. 25
Car. Sweet Patience, yet instruct my toung awhile
To speake the language of a temperate soule.
Codigune, marke what Ile offer thee:
Since that the wrongs, which basely thou hast bred
Cannot be reconciled, but by the death 30
Of millions, that must suffer for vs two;
And we the authors of what wars and bloud
Shall in her frantike outrage lauish out:
(For tis a thing that honour scornes to doe,
That multitudes should perish for vs two:) 35
Thou art a man, if actions like thy words,
Be but proportionable, that disdaynest
To fight with crauen basenesse all on ods:
Nor doe I thinke thy honour so profuse,
That guiltlesse men should bleed for thy abuse: 40
Then, if thou darest: And once more to augment
Thy Bastard courage,· againe, I dare thee fight,
Euen in a single Monomachy, hand to hand:
And, if by chance (as man is nought but chance)
Thou conquerest me, I will become thy slaue, 45
Confirme my right to thee, and to thy heyres;
And if I ouercome, doe thou the like.
How sayest thou? wilt thou accept this offer?
Codig. It pleases me, and here in sight of heauens,
By all my hopes of immortality, 50
I will performe what thou hast brauely spoke.
I loue thee for these honourable termes,

And will as fearelesse entertaine this fight,
As a good conscience doth the cracks of *Ioue.*
Cara. Then as we are, Souldiers, begirt vs round, 55
And let no man disturbe the Combatants.
Till one, or both, fall to our mother earth.
For thus be well assurde, the cause being right,
Immortall spirits doe for iustice fight. [*Alarum.*

They fight at Poleaxe, Codigune is conquered.

Glost. Now Gloster, flie and hide thy head with shame. 60
[*Exit.*]

Morg. Cads blue-hood, peat out her praynes, for calling her Bedlems.
Cara. Rise, Ile spare thy life.
Reuenge sufficient for thy damned facts:
For to a seared conscience these doe well, 65
Long life, mens hate, and a perpetuall hell.
Yet, that thou mayest liue, to attone thy soule
Vnto the angry heauens, I freely giue
The Kingdome of North-Wales for terme of life,
To thy dispose; onely reseruing tribute to my selfe, 70
In iust acknowledgement of me and mine.
Cod. Know, *Caradoc*, since by the chance of war.
I must be forst to render vp that right,
That like a slaue I might haue kept by might.
I scorne thy gifts, and rather chuse to liue 75
In the vast wildernes with fatall Owles,
Free from the malice of base buzzard Chaunce.
And there in husht vp silence rauing goe;
Then earth, except be hell, no place so low.
Then with high almes, [*Aside.* 80
Ile to the Romanes, and there plot, pell mell.
Vessels that once are seasoned. keepe their smell.
Welshmen, farewell; and *Caradoc* adieu;
Vnder the heauens, we haue no foe but you. [*Exit.*
Cornewall. Now, Royall Prince, since happy victory 85
Hath set a period to a bloudy fight.

Cornewall, in humble manner, here presents
Himselfe and seruice to your Princely Grace.
Cara. Cornewall, although thy actions not deserue
The least respect of vs, in taking part 90
With the aspiring Bastard, and the rest
Of his adherents; yet we doe omit
All former iniuries, and reunite
Cornewall vnto our loue.
Corn. Then Princes, ioyne with *Cornewall*, and inthrone 95
True honour and deserts, with what's her owne.
Ascend your Chayre, fayre Prince.

The Trumpets flourish, omnes. They crowne him.

Omnes. Long liue *Caradoc*, King of Wales.
Cara. We thanke you Princes. This being done, weele see
Our beautious Queene and sister both set free. 100

Enter Gloster solus.

[*Glost.*] Now, *Gloster*, in this still and silent wood,
Whose vnfrequented pathes do lead thy steps
Vnto the dismall caue of hellish fiends;
With whom, a Witch, as vgly to confront,
As are the fearefull Furies she commaunds, 105
Liues in this solitary vncouth place;
Begin thy damned plots, banish that thred-bare thought
of Vertue,
Which makes vs men so senselesse of our wrong,
It makes vs beare the poyson of each tongue.
No, *Gloster*, no; he, whose meeke bloud's so coole 110
To beare all wrongs, is a religious foole:
Or he that cannot finely knit reuenge,
Like to *Aracne*, in a curious web,
May wounds still fit a Nightcap for his head.
Since I am forst to flie with foule disgrace, 115
And since of gods or men no hope I finde,

---

107 of Vertue *Vers für sich* Q_1 u. Q_2. 115 flie] *flee* Q_2.

Ile vse both hell and Fiends to ease my minde.
Here dwels a famous Witch, who, with her sonne,
As blacke in arte, as arte it selfe is blacke,
Both memorable for their Magicke skill, 120
That can command sterne vengeance from beneath
The center of the earth, for to appeare
As quicke as thought. To her Ile tell the tale
Of my reuenge, and with the golden Chimes
Of large rewards, inchaunt her hellish eares. 125
And see: their monstrous shapes themselues appeares.

Actvs III. Scena 4.

Enter the Witch and her sonne from the Caue.

Gloster. Thou famous Mistresse of the vnknown depths
Of hels infernall secrets, oh what reward
Shall a deiected, miserable man,
Chased from the confines of his natiue land,
By wrong oppression, and insulting pride, 5
Disgrace, contempt, and endlesse infamy,
Giue, for redresse from thy commanding arte?
Witch. Gloster, I know thee wel, although disguisd:
Thou comest to craue our helpe, for thy reuenge
'Gainst *Caradoc,* who now hath vanquished 10
The Bastard *Codigune* in single fight.
Know *Gloster,* that our skill
Commaunds the Moone drop from her siluer sphere,
And all the starres to vayle their golden heads,
At the blacke horrour that our Charmes present. 15
Atlas throwes downe the twinckling Arch of heauen,
And leaues his burthen at our dreadfull spels.
This pendant element of solid earth,
Shakes with amazing Earthquakes, as if the frame

---

117 Fiends] *friends* Q_2. 119 is *bla-ke* Q_1.

Of this vast continent would leaue her poles. 20
Neptune swels high, and with impetuous rage
Dashes the haughty Argosey with winds,
Against the Christall battlements of heauen.
The troubled ayre appeares in flakes of fire.
That, till about the ayres circumference. 25
We make the vpper Region
Thicke, full of fatall comets, and the skie
Is filde with fiery signes of armed men.
Hell roares, when we are angry, and the Fiends,
As schole-boys, tremble at our Charming rod. 30
Thus, when we are displeased, or male-content.
Both hell obeyes. and euery Element.

Gloster. Thou matchles wonder, worke but my reuenge.
And by the triple *Hecate,* and the powers
Your Charmes adore, Ile load you with a waight 35
Of gold and treasure, till you cry, No more.
Inuent. great soule of arte. some stratagem,
Whose fame may draw him to these dismal woods.
No danger can out-dare his thirsty soule
In honourable enterprises: he is a man, 40
Should hell oppose him. of such dauntlesse mettal,
That were but fame the end of his atchieuement.
He would as boldly cope with it. as with things
Of common danger.

Witch. Then *Gloster*, harke: Here in this dismall Groue, 45
By arte I will create a furious beast.
Mou'd by a subtill spirit, full of force
And hellish fury, whose deuouring iawes
Shall hauocke all the borderers of Wales,
And in short space vnpeople all his Townes. 50
Now, if he be a man that seeks for fame,
And grounds his fortunes on the popular loue.
Or Kinglike doe preferre a common good,
Before a priuate losse; this famous taske,
Whose fearefull rumour shall amaze the world, 55
Will egge him on: where being once but come.
He surely meetes with his destruction.

Sonne, to this purpose, straitway to thy booke,
Enter the Caue,
And call a powerfull spirit by thy skill, 60
Commaund him instantly for to appeare,
And with thy Charmes, binde him vnto the shape
Of a deuouring Serpent, whilest without
We doe awayte his comming. [*Exit Magician.*

Thunders and Lightning.

Now whirle the angry heauens about the Pole, 65
And in their fuming choler dart forth fires,
Like burning *Aetna*, being thus inraged
At this imperious Necromantike arte.
Dis trembles at our Magicall commaund,
And all the flaming vawtes of hells *Abisse*, 70
Throw forth sulphureous flakes of scorching fire.
The iangling hell-hounds, with their hellish guizes,
Daunce damned rounds, in their infernall rage.
And to conclude, earth, water, ayre, and fire,
And hell grow sicke, to see mans arte aspire. 75
A generall enuy makes them malecontent,
To see deepe arte commaund each element.
See, *Gloster*, see, thinkes he, this monstrous shape
Will not abate the courage of his foe,
And quell the haughty pride of *Caradoc?* 80
Gloster. Yes, mighty Artist, were he thrice inspirde
With more then humane courage, he may as soone
Conquer those matchlesse Giants, that were set
To keepe the Orchard of Hesperides,
Or match the labours of great *Hercules*. 85

Enter the Serpent. It thunders.

Witch. Goe shrowde thy horrid shape within this wood,
And seize on all thou meetst. Come, *Gloster*, in,

59—60 *ein Vers* Q_1 u. Q_2. Zwischen V. 78 u. 79 wurde die Bühnenweisung beider Quartos: *Enter the Serpent* gestrichen, da sie nach V. 85 wiederkehrt.

And here awhile abide within this Caue.
Thy eyes shall see what thy vext soule did craue.
[*Exeunt.*

Actvs III. Scena 5.

Enter Ostorius Scapula, Marcus Gallicus, Manlius Valens, Cessius Nasica, and Codigune in Armes.

Ostorius. Now, valiant Romanes, once more do we tread
Vpon the bosome of the Bryttish ground:
And by the gods that doe protect great Rome,
Weele now acquite great *Cesars* foule disgrace,
Or die like Romanes in this forrayne place. 5
Marcus. Me thinks, it is a shame to Rome and vs,
That haue beene counted famous through the world,
For matchlesse victories and feates of armes,
That such a petty Iland should repulse
So huge an army of the Romane strength, 10
Able to sacke the spacious walles of Troy,
To leuell Babels pride euen with the ground:
An Ile, that in respect of *Cesars* power,
Is like the Center, to the ample heauens;
A poynt, vnto a large circumference; 15
Small atomes, to the body of the Sunne.
Sure, this Welshman works by Magicke spels,
Or, tis impossible, if he be a man,
Compos'd of flesh and bloud, sinewes and nerues,
He should out-dare so puissant an host. 20
Codig. Great Generall, that which he holds, is mine;
And though infors't by violence and wrong,
From that which Nature left my heritage:
Yet, since[,] I see such hopes, so fayrely sprung
From such an honourable head, as Rome, 25
Whose fame for honour, cheualry and armes,
Out-shines all Nations with her glorious rayes.

---

27 rayes:] Q_1 u. Q_2.

This *Caradoc*, whom men doe causlesse feare,
Is of condition insolent and proud,
Ambitious, tyrannous, speckled with euery vice 30
The infectious time can harbour. Say, we confesse him bold,
And of a courage that grim visag'd death,
The obiect of true valour, cannot daunt;
Though *Proteus*-like, he came in thousand shapes,
What's he, comparde to numbers infinite? 35
Or that Imperiall Rome, whose Eagle eyes
Haue gaz'd against the sunne of matchlesse tryumphs,
Should basely feare a weake and silly Fly?
This Welshman is all superficiall,
Without dimensions, and like a mountaine swels, 40
In labour onely with great ayry words,
Whose birth is nothing but a silly Mouse;
Actions without their measure or their weight.
Then, Romanes, derogate not from the worth,
That time in ancient Chronicles records 45
Of your eternall honours got in warre.
But if you prize your honours more then life,
Or humane happinesse, here 's a noble cause
Of wrong and vsurpation, to erect
A statue to your dying memory. 50
Then on, great Generall, waue the Romane Eagle,
Euen to the Tents of haughty *Caradoc*,
And with my bloud Ile second this braue fight,
Or hide my shame by death in endlesse night.
Ostor. Brauely resolu'd. Ere long, assure thy selfe, 55
Weele seate thee in thy ancient dignity,
And force to *Cesar* homage, and to Rome:
And, though we feare not one particular man,
Yet, for because we truely are inform'd,
That *Caradoc* is strong and puisant, 60
For ten dayes wee intend to make a truce,
And in the meane time to make strong our hoste:
Which if he doe refuse, the time expired,
To render vp thy right, which he detaines;

Warre, like some gnawing vulture shall attend 65
Vnto their finall ruine, and their end.
And to that purpose, *Marcus Gallicus*
Shall as [a] Legate both from Rome and vs,
Instantly giue them knowledge: the time's but short:
And till the date's expirde, prepare for sport. [*Exeunt.* 70

Actvs IV. Scena 1.

Enter Caradoc, Guiniuer, Voada, his sister, Mauron, Constantine, Gald. Lord Morgan.

Cara. Now, beautious Queen *and* sister, though our tedious absence
In warlike Bryttaine, hath beene the cause
Of your imprisonment, yet, at our returne,
The gods in iustice haue repayde the wrong,
Done to your beauties by base trechery, 5
And forst that damned instrument of sinne.
To hide his bastard head in endlesse shame.
Then, Royall Queene, (for that's a stile befits
The royall vertues of such peerelesse lustre)
Ascend your Throne, whilest equally with me, 10
You part, with full applause, your soueraignety.

A flourish. Shee is crowned.

Omnes. Long liue Queene *Guiniuer*, Queene of Cambria.
Guin. Thanks, Royall Lord. Oh, may these smiling stars.
That kindly haue conioynd each others loue,
And of two bodies louingly made one. 15
Crowne all thy actions with a gracious looke.
And make thee fortunate in peace and warre.
Not all the trecherous complots of that Fiend,
Restraint of free ayre, close imprisonment,
Could with their strange appearances imprint 20

---

19 of] of *that* Q_2.

Such feeling Characters of sudden woe.
As your great conquest doth create new ioy,
And exultation of your dangers past.
Cara. Thanks, gentle Loue. Now sister *Voada*,
The duty and the care that euer since 25
My reason could distinguish, and that fraternall loue
Nature imposed, that many Moones and yeeres
Haue been imployde vnto the good I owe
Thy riper yeares, shall in this minutes space
Be full discharged: Therefore, thrice noble friend. 30
I giue vnto thy hand an Orient Pearle
Of more esteeme, then that, which at a health
Great *Cleopatra* did carouse in wine,
To Romane *Anthony*. Loue her well, sweet Prince;
Let it suffice; part of our Royall bloud 35
Runs through the chanels of her Azure veynes,
And that she is our sister.
Gald. Right noble Prince, when *Gald* in lieu of this
So Kingly and so rare a benefite,
(In whom the mirrour of bright Excellence 40
So cleare, and so transparantly appeares)
Forgets to honour thee or her in loue,
May he liue branded with some heauy curse,
Worse then oppression of the widdowes right:
Or when I shall forget to offer vp 45
A sacrifice of my immaculate loue,
Vnto thy beautious altar, let me haue
A base deformed obiect to my graue.
Voada. And Princely Lord, may no delightsome gale
Of sweet content blow on this mortall state 50
Of what I now possesse, if from my heart
The deepe impression of my loue depart.

A Trumpet within.

Cara. Cousin *Morgan*, looke what Trumpet's this.
Morgan. I warrant her, tis for more knocks on the pate.
Romans call you her? Be Cad, scuruy Romanes, that 55

cannot let her alone, in her own Countries. Ile choke some of her with cause bobby, or drowne her in hogsheads of Perry and Metheglin.

He goes to the dore. Enter Marcus Gallicus.

I pray you, from whence come her?
Marcus. From Rome. 60
Morgan. From Rome! And I pray you, what a poxe ayles her, that you cannot keepe her at home? haue you any Waspes in her tayles? or liue Eeles in her pelly, you cannot keepe her at home? Harke you me: I pray you, how toth M. *Cesar?* toth he neede er a parbour? Looke 65 you now: let him come to Wales, and her Cousin *Caradoc* shall trim his crownes, I warrant her.
Marc. I vnderstand you not.
Morg. Cads nayles! Cood people, doth *Morgan* speake Hebrewes or no? Vnderstand her not? 70
Cara. Now, Romane, for thy habit speaks thee so:
Is it to vs thy message is directed?
Marc. Yes, Prince. And thus the Romane General sayes,
If within ten dayes space thou wilt resigne
Thy Kingdome to the heyre, Lord *Codigune*, 75
From whom thou doest detayne it wrongfully,
Thou shalt haue peace: but if thou doest deny,
Sterne warre by force, shall force it presently.
Morg. Harke you now, Cousin, Cads blue-hood, if you had 80 beate out her praynes, you had peene quiet. Shesu, more troubles and fexashions! what a orld is this?
Cara. Dares that damn'd Traytour ope his hellish throat
Against our right? Or ist your Romane guize,
To backe blacke Treasons and conspiracies? 85
Embassadour, returne vnto thy Lord:
Within these ten dayes he shall heare from vs. [*Aside.*
But by the gods that doe vphold the frame
And fabricke of the world, lest it should fall
Vpon the head of that damn'd murtherer, 90
It shall be to his cost. Come, let's away.

Enter a shepheard running hastily.

Shep. O mighty King, pitty thy peoples wrongs,
And cease the clamors of both young and old,
Whose eyes doe penetrate the gates of heauen,
To looke vpon the tragicall mishaps, 95
And bloudy spoyle of euery passenger.
Our sheepe deuoured, our shepheards dayly slaine,
All by a furious Serpent, not farre hence,
Whom lesse, great King, you doe preuent in time,
A timelesse massacre ouerruns your land, 100
And danger waites, euen at your Palace gates,
And your selfe 's as incident to death,
As euery common Hynde it hath deuoured.
Therefore delay not, mighty Soueraigne.

Cara. A Serpent? where? when? how came it thither? 105
Ile not demurre, Shepheard, leade on the way.
Ile follow thee. There's danger in delay.
Come, Cousin *Morgan*, goe along with vs.
Princes, farewell awhile.

Morgan. Cads blue-hood, fight with Teuils. I warrant her, 110
some Embassadors from Belzebubs shortly. Here's a
great teale of sturres. I pray Cad plesse her from
Teuils. They are a great teale worse then Marshall
men, and Bum-Bayly. From all of them, Cood Lord
deliuer her. I come, Cousin. 115

Guiniuer. Good Angels guide thy dangerous enterprise,
And bring thee backe, with conquest to thy friends.
Some powerfull Spirit houer ouer the head
Of my deare Lord, and gard him from the rage
Of that fell Monster. Come, Princes, let's away. 120
A womans feares can hardly stint or stay.

[*Exeunt.*

Manet Marcus Gallicus. He lookes after Voada.

Marcus. I haue not seene a beauty more diuine,
A gate more like to *Iunoes*, Queene of heauen.
I cannot tell; but if there be a *Cupid*,

Arrowes and flames, that from the sacred fires 125
Of loue and passion, that fond men inspires
With desperate thoughts, kindles our vain desires:
Then in this brest their locall place must be.
Oh Loue, how powerfull is thy Deity,
That binds the vnderstanding, blinds the eye! 130
Yet here's an obiect for the eye so rare,
Deceyt can ne're beguile, it is so fayre.
This chase Ile keepe, and eyther winne the game,
Or lose the golden Fleece vnto my shame. [*Exit.*

Actvs IV. Scena 2.

Enter the Shepheard, Caradoc, Morgan.

Cara. Now, shepheard, are we yet within the ken
Of this fell monster?
Shep. Not yet, my Lord: and yet, me thinks, this place
Should not be farre.
Cara. Then here weele stay: it may be, being hungry, 5
The dreadfull monster now will seeke his prey,
And range towards vs. Come, let's walke about.
[*Enter old man.*
Old man. Stay, ventrous Prince, and from an old mans hand,
Receyue the meanes, that sacred heauens decree,
To rid thy Land from this perplexity. 10
No force of sword can conquer hellish fiends,
By blacke inchantments made to take thy life:
Thou maist with greater ease cleaue rocks asunder,
Or with thy hands breake Adamants in twayn,
Which nought but bloud of Goates can mollifie, 15
Then pierce the skales of this infernall Monster.
About thee take this precious soueraigne herbe,
That *Mercury* to wise *Vlisses* gaue,

3—4 *Prosa* Q_1 u. Q_2. 14 thy] *his* Q_2.

To keepe him from the rage of *Cyrces* charmes.
This precious herbe, maugre the force of hell, 20
From blackest sorcery keepes sound and well.
Farewell, great Prince. [*Exit.*

Cara. Thanks, gentle Father. And see, the Serpent comes.

Enter the Serpent. Caradoc shewes the herbe. The Serpent flies into the Temple. Caradoc runs after.

It thunders.

Now, *Caradoc*, pursue this hellish Fiend.

He drags the Magician out by the heeles.

Cursed Imposter, damn'd Inginer of plots, 25
As blacke in cursed purposes, as night,
When by your hellish charmes, she mournes in blacke
And sable vestments; tell me, thou sonne of darkenesse,
Where that Inuentor of mischieuous ills
Gloster remaynes. 30

Bluso. There in that caue: but he is fled from thence,
And being frantike with the horrid sight
Of fearefull apparitions, in despayre
Runnes vp and downe these solitary Groues,
Where shortly Furies, with their diuelish haunts, 35
Will leade him to a sad and violent death.

Cara. Wert thou the authour? tell vpon thy life.

Bluso. No, Prince: for in this horrid Caue
There liues my aged mother, deepe in skill
Of Magicke Exorcismes, as the art it selfe 40
Exceeds the boundlesse depth of humane wit.
With her the Earle conspirde, to draw you hither
By this inuention.

Cara. Rise,
Come forth, thou vgly Hagge, from thy darke Cell.

---

21 keepes] *came* Q_2. 43 Rise *zum folgenden Vers genommen* Q_1 u. Q_2.

He plucks the Witch out by the heeles.

Cousin *Morgan*, throw her into the flames 45
Of the burning Temple.
Morgan. I warrant her. By shesu, tis a hote whore.

He carries her, and throwes her in.[1])

Cara. On this condition doe I giue thee life,
That first, if such an hellish art as this
May serue to vertuous vses, then direct 50
The scope of all thy skill, to ayde poore men,
Distrest by any casualty or chance,
And specially our friends.
Bluso. This *Bluso* vowes to keepe inuiolable.
Cara. Come, Cousin *Morgan*, Kings in this are known, 55
That for their subiects liues, neglect their owne.

Actvs IV. Scena 3.

Enter a company of Rustickes bearing the body of Gloster.

Cara. How now, Sirs,
What heauy spectacle affronts our eyes?
Clowne. Come, my masters, euery man his part, hee shall be examined, ere we part with him.
Neighb. Tis fit, neighbour, for he that has no more care 5 of himselfe, what will he haue of another fellow?
Cara. Whose body is that, my friends?
Clown. Tis not a body, Sir, tis but a carkase, sir, some Gentleman it seemes; for if hee had beene a poore man, that labours for his liuing, he would haue found 10 somewhat else to doe, and not to haue hangde himselfe.
Cara. Alacke, alacke, a wretched case.
Clown. Nay truly, neuer bestow pitty on him, that could not pitty himselfe.
Bluso. Tis *Glosters* body, noble *Caradoc.* 15

---

[1]) *her in* fehlt Q_2. 1—2 *Prosa* Q_1 u. Q_2.

Cara. A Traytors body, then heauens justice showne,
That in contriuing mischiefe for his owne.

Mor. If his head were taken from his shoulders, 't were very well, and poale his head on a high cragge.

Clown. You may poale his head here, if it please you, 20 but truely it is not worth the labor, for it is a fleece of the lowzest haire that euer was hanged.

Morg. You are a prattling Coxcombe, I would haue his head mounted on a poale, for all false knaues to see and behold. 25

Clow. Why sir, you may see it now, and the rest shall see it hereafter.

Mor. The rest sir, mercy vpon vs, doe you reckon me a false knaue? by S. *Dauie*, I will melt a stone of tallow from your kidneyes. 30

Cara. Nay, good Sir *Morgan*.

Morg. Pray you Cousin, let me goe.

Clow. Let your Cousin, let him come, you shall haue diggon of Chymrade, I warrant you.

Morg. Harke you, harke you Cousin, he speakes Brittish, 35 by shesu, I not strike him now, if he call mee three knaues more. God plesse vs, if he do not speake as good Brittish, as any in Troy walles. Giue me both your right hands, I pray you, let vs be friends for euer and euer. 40

Clown. Sir, you shall be friends with a man of credit then: for I haue a hundreth pound in blacke and white, simple as I stand here: and simple as I stand here, I am one of the Crowners quest at this time.

Omnes. I, for, simple as we all stand here, wee are no lesse 45 at this time.

Clown. And it may be, as simple as we are here, if we say, he shall be buried, he shall, and if we say not, it may not be neyther.

Morg. But he is dead, whether you will or no. 50

---

37 as] *a* Q_2. 38 any] any *is* Q_2.

Clo. Not so, for he died with my good will, for I neuer wept for him.
Morg. And his body shall be dust, whether you wil, or no.
Clo. It may be not neyther, as in our wisdomes we shall conclude, perhaps weele burne him, then he shall be 55 burned to ashes.
Mor. By S. *Dauies*, it is very true.
Cl. For anter, not so neither, weele sell him to the Apothecaries for mu*m*mey. For anter not so neyther, it may be weele hang him vp for the Crowes meats, 60 and then he shal be turned to that that fals vpon their heads, that has no new clothes at Whitsontide.
Morg. Hold your tongue there, I beseech you.
Clo. You must take it as it fals, and as the foolish Fates, and so the quest decrees. 65
Car. Leaue it to themselues, they cannot dispose too ill of the remainder of so blacke a villaine. Our hidious worke is done.

Exit Caradoc and Morgan.
Manent Rusticks.

Clo. My masters, and fellow questmen, this is the point, we are to search out the course of law, whether this 70 man that has hangde himselfe, be accessary to his own death or no.
1. Nei. Tis a hard case burlady neighbors, to iudge truly.
2. Nei. Sure, I do thinke he is guilty.
Clo. Take heed, your conscience must be vmpier in the 75 case. I put this point to you, whether euery one that hangs himselfe, be willing to die or no?
2. Neig. I, I, sure he is willing.
Cl. I say no, for the hangman hangs himselfe, and yet he is not willing to die. 80
3. Neig. How dos the hangman hang himselfe?
Cl. I mary dos he, sir; for if he haue not a man to doe his office for him, he must hang himselfe: *ergo*, euery man that hangs himselfe is not willing to die.

75 *vmpler* Q_1 u. Q_2.

1. Neigh.[1]) He sayes very true indeed: but now sir, being 85
dead, who shall answere the King for his subiect?
Clo. Mary sir, he that hangd his subiect.
2. Nei. That was himselfe.
3. Neighb. No sir, I doe thinke it was the halter that
hangde him. 90
Clo. I. in a sort, but that was, se offendendo, for it may
be, he meant to haue broke the halter, and the halter
held him out of his owne defence.
1. Neigh. But is not the Ropemaker in danger that made it?
Clo. No. for hee goes backeward. when tis made, and 95
therefore cannot see before, what will come after;
neyther is the halter in fault. for hee might vrge the
halter, *nolens volens,* (as the learned say) neyther is he
in fault, because his time was come that he should be
hanged: and therefore I doe conclude, that he was 100
conscious and guiltlesse of his owne death: Moreouer,
he was a Lord, and a Lord in his owne precinct has
authority to hang and draw himselfe.
2. Nei. Then neighbour, he may be buried.
Cl. Of great reason, alwayes he that is aliue must die, 105
and he that is dead must be buried.
2. Neigh. Yet truly in my conscience, he dos not deserue
to be buried.
Cl. Oh, you speake partiously neighbor *Crabtree,* not de-
serue to be buried? I say, he deserues to bee buried 110
aliue that hangs himselfe.
3. Neig. But for his clothes neighbour.
Cl. His clothes are the Hangmans.
2. Neigh. Why then he must haue them himselfe.
Cl. This is a shrewd poynt of law, this might he do now, 115
because he would saue charges, and defeat the Hang-
man: this must be well handled. did he make a Will?
3. Neigh. No, he died detestable.
Cl. Why then, they fall to his right heyre male, for a

---

[1]) 2. Neigh. Q_2. 99 his] *the* Q_2.

female cannot inherite no breeches, vnlesse she weares 120
them in her husbands dayes.

1. Neigh. But where shall we finde him?

Cl. Tis true, well then for want of issue, they fall to the
chiefe mourner; I will be he to saue you all harmles,
I will take his clothes vpon mine owne backe, I will 125
begin with his cloke, do you take euery man his
quarter, and I will follow with dole and lamentation.

2. Neigh. Then thus the verdit is giuen vp.

Clow. I, I.

3. Neigh. Alas Neighbour, how mournfully you speake 130
already!

Clow. It is the fashion so to doe.

Clown. Beare vp the body of your hanged friend,
Silke was his life, a halter was his end:
The Hangman hangs too many (gracelesse elfe) 135
Then why should any man, thus hang himselfe?
If any aske, why I in teares thus swimme?
Know, I mourne for his clothes, and not for him.

[*Exeunt.*

Actvs IV. Scena 4.

Enter Bardh, or Chorus.

Bardh. Thus haue you seen a man, whose daring thoughts,
Euen hell it selfe, the treasury of terrours,
Whose very shapes make Nature looke agast,
Cannot outface. Now once more turne your eyes,
And view the sudden mutabilities, 5
That wayte vpon the greatest fauourite
That euer Fortune fauourde with her loue,
Sterne *Caradoc,* vertuously returnd,
Hoping to see his beautious Queene and friends,
His sister *Voada,* whom he had left 10
With trecherous *Cornwall,* who villain-like betraid

---

2 Euen] Euen *to* Q_2. *errours* Q_2. 7 her] *his* Q_2.

The Towne and *Voada*, as yet a mayde,
Vnto the hands of *Marcus Gallicus*,
Sonne to the Romane General, who, as we saw,
Was farre inamor'd of that warlike Dame, 15
And to the Romane Band conducts her safe,
Whilest *Gald*, her husband, flies to saue his life,
And in disguise, seekes the Magician forth,
Intreating him by prayers, sighes and teares,
To helpe him by his Arte, whilest *Caradocs* fayre Queene, 20
Together with her daughter, made escape,
And fled vnto her Lord, who being inraged,
His manly courage doubled his resolue,
The Romane hoste pursuing of his Queene
And her young daughter. Who, when *Caradoc* espide, 25
Arm'd with a strength inuincible, he fought
In single opposition 'gainst an hoste:
Which famous battell, because histories,
Aboue the rest, to his immortall fame,
Haue quoted forth, willing to giue it life 30
And euerlasting motion, with the rest
Shall be in liuely Sceanes by him exprest.

[*Alarum*.

Actvs IV. Scena 5.

Enter Caradoc in haste, Guiniuer, her daughter, and Morgan.

Morg. Cads blue-hood, Cousin, take her to her heeles: was neuer in such tanshers. Will her not sturre? why looke you now, the Romanes come vpon her with as many men, as Mercers keepe Wenshes; or Wenshes decayed shentlemen. Harke you: Ile call her Cousin 5 *Mauron*, and our Cousin *Constantine*, and come to her presently.

Cara. Damned *Cornewall*, mayst thou sinke to hell for this,

---

22 her] *the* Q_2.

Wrackt by the Furies on *Ixions* wheele,
And whipt with steele for this accursed treason. 10
[*Alarum.*

Enter the Romanes with their Souldiours.

Ostor. Yeeld thee, proud Welshman, or weele force thee yeelde.
Cara. Art thou a Romane, and canst speake that language,
The mother tongue of fugitiues and slaues?
No. Romanes: spare these two; and if I flie,
The Romane hoste shall beare me company. 15

They fight, sometimes Caradoc rescueth his Wife, somtimes his daughter, and killeth many of the Romanes, and at last, they beate him in, and take his Wife and Daughter.

Ostorius. Come, Lady, you must goe along with vs.
Guin. Euen where you will, if *Caradoc* suruiue.
My dying soule and ioyes are yet aliue. [*Exeunt.*

Enter Caradoc disguised in a Souldiours habit.

Cara. Fashion thy selfe, thou great and glorious light,
To my disguise, and maske thy subtill sight, 20
That peepes through euery cranny of the world:
Put on thy night-gowne of blacke foggy cloudes,
And hide thy searching eye from my disgrace.
Oh *Cornewall, Cornewall*, this thy trecherous act,
That hath eclips'd the glory of great Wales, 25
Shall to succeeding ages tell thy shame,
And honour sound, to heare of *Cornewals* name.
The gods with forked thunder strike thy wrong,
And men in shamefull Ballads sing thy fact,
That basely thus hast recompenst thy King. 30
But curses are like arrowes shot vpright,
That oftentimes on our owne heads do light:
And many times our selues in rage proue worst.
The Foxe ne're better thriues, but when accurst.

---

16 goe *fehlt* Q_2. 32 on] *in* Q_2.

This is a time for policy to moue, 35
And lackey with discretion, and not rage.
My thoughts must now be suted to my shute;
And common patience must attend the helme,
And stere my reason to the Cape of hope.
At Yorke the noble Prince *Venusius* dwels, 40
That beares no small affection to our selfe,
To him Ile write a letter, whose contents
Shall certifie th'affaires concerne my selfe,
Which I my selfe in this disguyse will beare,
And sound the depth of his affection, 45
Which if but like a friend, he lend his hand,
Ile chase the Romanes from this famous land. [*Exit.*

Actvs IV. Scena 6.

Enter Gald in a Shepheards habit, and Bluso the Magician.

Gald. Deare *Bluso,* thus farre haue my weary steps,
Through passages, as craggy as the Alpes,
Silent and vnknowne wayes, as intricate,
As are the windings of a Laborynth,
Search't out the vncouth Cell of thy abode. 5
The Romane hoste haue seizd my beautious wife,
And with the rude and ruggy hand of force,
As *Paris* kept bright *Hellen* from the Greekes,
Denying ransome, more like Canibals
Then honourable Romanes, keepe her still. 10
And neuer more shall *Gald* inioy the sight
Of his soules flourishing obiect, till thy skill,
Exceeding humane possibilities,
Worke her inlargement, and my hapinesse.
Bluso. Fayre Prince, I were ingratefull vnto him, 15
That next to heauen, preserued, and gaue me life:
And more, by solemne othe I am obliged,

---

4 are *fehlt* Q_2. 7 *rugged* Q_2.

In forfet of my soule, and hope of blisse,
To vse the skill I haue, to vertuous ends:
Amongst the which, this is the capitall. 20
Then doubt not, Prince, but ere this night be spent,
Shee shall be free, and you shall rest content.
Gald. Thanks, learned *Bluso,* this thy courtesie
Hath bound Prince *Gald.* in endles bonds of loue,
To thee, and to thy art. Now stretch thy spels, 25
And make the winds obey thy fearefull Charmes.
Strike all the Romanes with amazing terrour
At our approches: let them know,
That hell's broke loose, and Furies rage below.

Actvs IV. Scena 7.

Enter Venusius, Duke of Yorke, with other attendants, and his wife Cartamanda.

Venu. I long haue mist those honourable warres,
Which warlike Rome against the Bryttaines hold:
But since we heare, and that by true report,
And credible intelligence from many,
Who lately haue returned from the Campe. 5
That Wales and Rome begin fresh bleeding war,
I doe intend with speed to see the Army,
And pay my loue, as tribute vnto Rome.
But yet I grieue, that such intestine iarre
Is falne betwixt such an heroike Prince, 10
As is the King of Wales, and powerfull Rome.
The Romanes doe in multitudes exceede.
He, well instructed in true fortitude,
A Graduate in Martiall discipline,
And needs no Tutour; for in pupill age 15
He was brought vp in honours rudiments,
And learnde the elements of warlike Arts.
Then much I muse, why *Cesar* should beginne.

That scarce hath ended with the Bryttish warres;
Or who's the Author of these firebrands 20
Dissention thus hath kindled.
Cart. It may be, noble husband, the desire
Of Principality and Kingly rule.
As yet is boundlesse and vncircumscribde:
But if our reasons eye could see our selues. 25
That's neerest to vs, and not like prospectiues.
Behold afarre off, great men were themselues:
Or, if like *Philip* King of Macedon,
Whose boundlesse minde of soueraigne Maiesty
Was like a Globe, whose body circular 30
Admits no end, seeing by chance, the length
Of the impression, which his body made
Vpon the sands, and onely by a fall,
Wondred, that such a little space contayn'd
The body, when the minde was infinite, 35
And in this Morall plainely did foresee
The longitude of mans mortality.
But soft, what Souldiour's this?

Enter Caradoc disguised.

Cara. And't please you, Madam, from the King of Wales,
I bring this letter to *Venusius*, 40
Your Royall husband.
Venu. Come, souldiour, prithee let me see:
I long to heare from noble *Caradoc*. [*He reades it.*
Carta. Say, souldiour, camest thou from Wales?
What newes betwixt the Welshmen and the Romanes? 45
Cara. Madam, a glorious victory to Rome,
The Towne of Gloster vildely being betray'd
By *Cornewals* complots and conspiracies,
Euen in the dead of night: and to augment
His Treasons to the height of his desert, 50
Euen in the absence of his Lord and King,
Whilest *Caradoc*, at his returne, in rage,

---

52 returne, in] *returning* Q_2.

Though single, and inuiron'd round with foes,
Fought like a Lybian Lion: But to conclude,
Not *Hercules* against a multitude. 55
And thus at ods was forst to flee the place.

Venu. Souldiour, come hither, where is *Caradoc?*

Cara. In Wales, my Lord, and stayes for your reply.

Venu. Souldiour, I wish, if wishes could preuayle,
Thy princely Master were with vs awhile, 60
Till all these cloudes of blacke contention
Were eyther ouerblowne, or else dissolued.
Fame hath not left a man, more fit for talke
Or disputation in bright honours scholes,
Then is thy noble Master. When I behold 65
This noble portrayture but in conceit,
Me thinks, I see the reall thing it selfe
Of perfite Honour and Nobility,
And not fantastically apprehend
Onely the ayry fictions of the brayne. 70
I now repent, that thus long I haue spent
My honour and my time, in ayding Rome,
And thus far haue digrest from Natures lawes,
To ayde a forrayne Nation 'gainst mine owne.
Were but thy Master here, he soone should see, 75
He hath his wish, and Wales her liberty.

Caradoc puts off his disguise.

Cara. Then know, kind Prince, that thus I haue presum'd
To put thy honoured loue vnto the test,
In this disguise, and with auricular boldnesse
Haue heard your tale of profest amity. 80
And noble friend, then here stands *Caradoc,*
Who now is come petitioner to thy ayde,
Betrayde vnto the Romanes by a villayne.
And whilest by dint of sword I fearelesse past,
Thorow the Legions of the puissant hoste, 85
My Queene and daughter they haue prisoners tane.

---

65 thy] *my* Q_2. 85 hoste.] Q_1 u. Q_1.

Whose memory quickens my dangers past,
And adds new fuell to my bleeding soule.
Then, if thou beest not verball, but thy tongue
Is with a single string strung to thy heart, 90
All Wales shall honour thee and thy desert.

Venu. Braue Prince, as welcome to *Venusius*,
As sleepe to wearied Nature. But now the time
Fits not for friuolous complements. Awhile
Repose your selfe with me, where you shall be 95
As secret, as men would keepe their sinnes
From the worlds eye, whilest in the meane time, I
Prepare my forces. Wife, view this noble Prince:
This is that man, that, in despite of Rome,
This nine yeares space hath brauely waged warre, 100
And now by Treason 's forst vnto his friends.
Then, wife, as thou doest tender our regard,
Respect this Prince, and keepe him priuately,
Vntill I doe returne. Farewell, noble Prince. [*Exit.*[1])

Carta. Welcome, great Prince. Here thinke your selfe secure, 105
As in a Sanctuary, from your foes.
My husband oftentimes hath worne out time,
Discoursing of your worths superlatiue:
And I am proud of such a worthy ghest.

Cara. Lady, I shall be troublesome: but ere long, 110
I hope once more to meet this trayterous host,
And seale my wrongs with ruine of my foes.
Fame wrongs the Romanes with these noble stiles
Of honour, and vnseconded deserts.
These attributes are onely fitte for men, 115
That God-like should be qualified with hate
Of such infectious sinnes as Treasons are.
Weake-pated Romanes! what fidelity
Can be in Traytors, who are so vniust,
That their own Country is deceiued in trust? 120
Come Madam, will you shew the way? [*Exeunt.*

---

[1]) *fehlt* Q_2.

Actvs V. Scena 1.

Enter Bluso the Magician, and Gald.

Gald. Now, *Bluso*, thus farre haue wee by thy Arte,
Euen to their priuate lodgings, fearelesse past
Inuisible to any mortall eye.
But, *Bluso*, tell me, are we yet arriued
At our expected Hauen? 5
Bluso. This is her Chamber: here will we stand vnseene.
And yet see all that passe.
Tis almost dead of night: and now begins
Sleepe, with her heauy rod to charme the eyes
Of humane dulnesse. Here stand we yet awhile, 10
And in this silent time obserue the loue,
The Romane Generals sonne beares to your wife,
Who long hath borne the siege of his hote lust:
And now behold, like bloudy *Tarquin* comes.

Enter Marcus Gallicus, with a candle in his hand, and his sword drawne.

Being non-suted, to satisfie the heate 15
Of his insatiate and immoderate bloud,
That boyling runs through his adulterous veynes.
A little while giue way vnto his practise,
And when we see a time, preuent his purpose.
Mar. Night, that doth basely keepe the dore of sinne, 20
And hide grosse murthers and adulteries,
With all the mortall sinnes the world commits,
From the cleare eye-sight of the morning Sunne:
Thou, that ne're changest colour for a sinne,
Worse then Apostasie, stand Centinel this houre. 25
And with thy Negroes face vayle my intent,
Put out thy golden candles with thy fogs,
And let originall darkenesse, that is fled
With Chaos to the Center, gard my steps.

---

3 *Inuinsible* Q_2. 6 here *we will* Q_2.

How husht is all things! and the world appeares 30
Like to a Churchyard full of dead.
Deaths picture, Sleepe, looks, as if passing bels
Went for each vitall spirit, and appeares,
As if our soules had tooke their generall flight.
And cheated Nature of her motion. 35
Then on, vnto thy practise: none can descry
Thy blacke intent, but night and her blacke eye.

He goes to her bed vpon the Stage, and lookes vpon her.

Behold the locall residence of loue,
Euen in the Rosie tincture of her cheeke.
I am all fire, and must needs be quencht, 40
Or the whole house of nature will be burnt.
Fayre *Voada*, awake: tis I, awake. [*He awakes her.*
Voad. Am I adreamd? Or, doe I wake indeed?
I am betrayd. Fond Lord, what make you here
At this vnseasonable time of night? 45
Is't not inough that you importune
Each houre in the day? but in the night,
When euery creature nods his sleepy head,
You seeke the shipwracke of my spotlesse honour?
For shame forbeare, and cleare a Romans name, 50
From the suspition of so foule a sinne.
Perhaps youle say, that you are flesh and bloud.
Oh my good Lord, were you but onely so:
It were no sinne, but naturall instinct:
And then that noble name that we call man, 55
Should vndistinguisht passe, euen like a beast.
But man was made diuine, with such a face,
As might behold the beauty of the starres,
And all the glorious workemanship of heauen.
Beasts onely are the subiects of bare sense: 60
But man hath reason and intelligence.
Beasts soules die with them: but mans soule 's diuine:
And therefore needs must answere for eche crime.

---

54 *naturally* Q_2.

Marcus. Thy speeches are like oyle vnto a flame,
I must enioy thee. If thou wilt yeeld to me, 65
Ile be thy friend for euer: but if denide,
By force I will attempt, what by fayre meanes
I cannot compasse. Besides, thou art my captiue,
And standst a suter for thy liberty.
Voada. I, for my body: but my soule is free. 70
Gald. I can no longer heare these arguments.
Come, *Bluso*, helpe me to conuey her hence.

They tumble Marcus ouer the bed, and take her away.[1])

Mar. What Fury hath depriued me of my ioy,
And crost my bloud, euen in the heat of lust?
What, is she gone? Oh all you sacred powers, 75
Remit this sinne, vnacted, but by thought:
And by those heauenly patrones of chaste minds,
Vertue, like to my soule, shall wholy be
Diffused through euery member. Thus powers aboue
Doe, with vnknowne means, scourge vnlawfull loue. 80
[*Exit.*

[Actvs V. Scena 2.]

Enter Cartamanda with her Secretary.

Carta. Already I haue posted to the Generall,
To tell him, *Caradoc* is in our hands,
And bid him make haste: for this, ere the day,
A womans wit shall serue for to betray.
And see, he comes. Welcome, thrice-honoured Lord. 5

Enter Generall with his Army.

Warily, Souldiours; there his Chamber is,
And he not yet abed. Beset him round.
What wars haue mist, a woman shall confound.
[*Exit.*

---

[1]) away her Q_2. 74 in] *to* Q_2.

The Generall drawes the Curtaines, and finds Caradoc a reading.

Ostorius. Now *Caradoc*, thy life is in our hands:
Behold, thou art ingirt with a whole hoste. 10
And couldst thou borrow force of beasts and men,
Thou couldst by no means scape.
Cara. What! Souldiours in euery corner set?
The Romane Generall. I am betrayde.
Inhospitable woman, this with your sexe began: 15
The Serpent taught you to betray poore man.
When God, like Angels, man created first,
God man him blest, but woman most accurst.
And since that time, the chiefest good in women,
Is to beguile most men, and true to few men. 20
Yet Romanes, know, that *Caradoc* here stands,
In bold defiance, were you like the sands.
Ostor. Assault him then.

They fight, and Caradoc beates and ouerthrowes many of them.

Ostor. Hold, noble Welshman.
Thou seest, it is impossible to scape,
Hadst thou the strength of mighty *Hercules*. 25
If thou wilt yeeld, I vow by all the gods
That doe protect *Cesar* and mighty Rome,
By all the honours that the Romane power
Haue won, since *Romulus* did build their walls,
Because thou art a man vnparaleld, 30
Of honourable courage, Ile ingage
My life for thine to *Cesar* for thy freedome.
Cesar himselfe admires thy fortitude,
And will with honour welcome thee at Rome.
He is a King, whom basenesse neuer toucht, 35
And scorns to plucke a Lyon by the beard,
Being a carkase. Speake, will you trust our oath?

Caradoc flings downe his Armes.

Cara. I take thy word, great Generall.
And thinke not, [that] for any feare of death,
I prostitute my life to *Cesars* hands: 40

But for I know, *Cesar* is like a King,
And cannot brooke a base mechanicke thought:
But for to see those famous towres of Rome,
This golden Lion shall inlarge me soone.
Ostor. Then, *Manlius Valens*, you shall beare him thither; 45
And for your gard, take the nineth Legion,
Surnamed, The valiant: and by the way,
At London stayes his daughter, wife and brother:
Let them to *Cesar* beare him company. [*Exit Caradoc.*
Farewell, braue Prince. Now Romanes once againe, 50
Seing the Welshmens glory is eclipst,
Let vs prouide to meet Lord *Morgan*, and Lord *Constantine*,
Venusius, and the rest that gather head,
And seate Prince *Codigune* in what's his right,
That now haue gathered strong and fresh supply. 55
This battell shall adde honour to our name,
And with triumphant Lawrell crowne our fame. [*Exeunt.*

Actvs V. Scena 3.

Enter Venusius, Constantine, and Lord Morgan, with Souldiours in Armes.

Venu. Thus, noble Lords, *Venusius* armed comes,
In loue to *Wales*, and that much wronged Prince,
Who now at Yorke, liues priuate from his foes,
From whence we now will call him, and awake
His ancient courage, that long time hath slept. 5
Vpon the downy pillowes of repose.
Good Angels, guide vs: this our latest strife
Shall set a period to our death or life.
Const. Me thinks, right noble Lord, yet I presage
The horror of this battell we intend, 10
Will cost a masse of bloud; nor doe I stand

---

51 *Welshmans* Q_2. 52 *zwei Verse* Q_1 u. Q_2 (. . . *Morgan,* / . . .).

Firmely resolu'd; and the least sparke of valour
Turnes to a Flame of Magnanimity.
Oh, were my brother *Caradoc* but here,
Our minds were made inuincible, all our thoughts 15
Were fixt on warlike Musicke, or any thing
Beyond a common venter. And see, in time
Our princely brother, and our sister comes.

Enter Gald, Bluso, and Voada.

Welcome, deare brother, how escapte you danger,
And purchast such a happy liberty? 20

Gald. All that I haue, I freely doe ascribe
Vnto this learned man, whose secret Arte,
Beyond the strayne of deepe Philosophy,
Or any naturall science vnder heauen,
Possest me of this Iewell of my soule, 25
And through the Romane hoste inuisible,
Conuayde vs both safe, as you see we are.

Morgan. Harke you me, you remember our Cousin *Caradoc* and *Morgan*, do you not? Giue me your hands. Be Cad, I shall loue the Teuill, til breath's in her pody, 30 for this tricke. Be Cad, he hath done more good then any Iustice of Peace this seuen yeres, for all her stocks and whipping posts. Harke you me now.

Const. Harke, harke, the Romanes march to vs with speed.
Now Royall Princes, thinke on our vilde disgrace, 35
Their Treasons, falshoods, and conspiracies;
And double resolution whet your rage.
Oh *Caradoc*, there's nothing wants but thee,
And now too late to buckle on thy Armes.
If in this bloudy skirmish I suruiue, 40
Triumphs shall crown the glorious brow of Wales.
Bastard, begot at the backe dore of nature,
Cornewall the author of these bleeding wounds,
That many a wretch shall suffer for their wrongs,
Behold, we come arm'd with a triple rage, 45
To scourge your base indignities with steele.

---

22 secret] *sacred* Q_2. 28 our] *your* Q_2. 44 wrongs.] Q_1 u. Q_2.

Noble Prince *Gald.* here in our brothers stead,
Conduct our Army foorth as Generall.
Romanes, come on, your pride must catch a fall.

Actvs V. Scena 4.

Enter Ostorius, Marcus Gallicus, Cessius, Codigune, Cornewall with Souldiours.

Ostor. Now Bryttaines, though the wrongs done to this Prince,
And to our selues, deserue a sharpe reuenge;
Yet, for wee pitty the effusion
And hauocke that these cruell broyles intend,
Once more in peace we craue this Princes right, 5
Which your weake Army can no way detayne.
Perhaps you stand vpon the idle hopes
Of *Caradoc:* Know then, you are deceyued:
For hee's our prisoner, and to *Rome* is sent
With *Manlius Valens* to the Emperour. 10
Then yeeld your selues or trie the chance of warre.

Gald. Then so we will, base Romanes.
Henceforth, in stead of honourable names,
Succeeding times shall brand your slauish thoughts,
With the blacke coales of treasons and defame. 15
Princes, since now you know the worst of all,
Let vengeance teach your valiant minds to mount
Aboue a cōmon pitch, inspire your soules
With the remorselesse thoughts of bloud and death;
And this day spit defyance in the face 20
Of trecherous Rome, and thinke on this disgrace.

Codig. Stay, Prince, and let me speake.

Gald. Some Cannon shot ramme vp thy damned throat.
Peace, hell-hound, for thou singst a Rauens note.
[*Alarum.*

---

9 our] *your* Q_2.

They fight, and beat in the Romanes.
Enter at one dore Gald. and at the other Codigune.

Gald. Well met, thou Fiend of hell: by heauen Ile die, 25
Or be reuenged for all thy trechery.
Codig. Weake Prince, first keepe a dyet for a time,
To adde fresh vigour to thy feeble limmes,
And then, perhaps, weele teach thee how to fight.
Gald. Villayne, the heauens haue strength inough 'gainst
Treason. 30

They fight. Gald killeth Codigune.
Enter Cornewall at one dore, and Morgan at the other.

Morgan. Cad plesse her. *Cornewals*, be Cad, you are as arrant a Knaue, as any Proker in Longlanes. Harke you me, Ile fight with her for all her treasons and coniurations.

They fight, and Morgan killeth Cornewall.

Morg. Fare you well. Cousin *Cornewall*, I pray you com- 35 mend vs to *Plutoes* and *Proserpines*, and tell all the Teuils of your affinity and acquaintance, I thanke them for our Cousin *Gald.*

Enter at one dore the Romane Standard-bearer of the Eagle, and at the other dore, Constantine.

Const. Lay downe that haggard Eagle, and submit
Thy Romane Colours to the Bryttaines hands: 40
Or by that mighty Mouer of the Orbe,
That scourges Romes Ambition with reuenge,
Ile plucke her haughty feathers from her backe,
And with her, bury thee in endlesse night.
Standerdb. Know, Bryttaines, threats vnto a Romane brest 45
Swell vs with greater force, like fire supprest,
If thou wilt haue her, winne her with thy Armes.

---

30 *against* Q_1 u. Q_2. 38 our] *your* Q_2.

They fight, and Constantine winneth the Eagle, and waueth it about.[1])

Const. Thus, not in honour, but in foule disgrace,
We waue the Romane Eagle spight of foes,
Or all the puissant Army of proud Rome. 50

Enter Marcus Gallicus.

Marc. Proud Welshman, redeliuer vp that Bird,
Whose siluer wings thou flutterest in the ayre;
The Veruels that she weares, belong to Rome,
And Rome shall haue [her], or Ile pawne my bloud.
Const. Romane, behold, euen in disgrace of this and thee, 55
And all the factious rout of trecherous Rome,
Ile keepe this Eagle; winne it if thou darest.

They fight, and are both slaine.
Enter Gald, Voada, Venusius, Morgan.

Gald. Sound a Retreat. This day was brauely fought.
Cornewall and *Codigune*, whose infectious breath
Ingendred noysome plagues of bloud and death, 60
With all the Romane hoste is put to flight.
Thus by the hand of heauen, our peace is wonne,
And all our foes sunke to confusion.

Actvs V. Scena 5.

Enter first the Pretorian bands armed; they stand in rowes: then enter Mauron, Guiniuer, her daughter Helena, and Caradoc bound: they passe ouer the Stage. Then enter Cesar, the Empresse, with the Senate.

Cesar. Now famous Rome, that lately lay obscurde
In the darke cloudes of Bryttish infamy,
Appeares victorious in her conquering Robes,
And like the Sunne, that in the midst of heauen
Reflects more glory on the teeming earth: 5
So fares it with triumphant Rome this day.

---

[1]) *about* fehlt Q_2. 58 was] *we* Q_2.

Bring forth these Bryttish Captiues: Let them kneele
For mercy, and submit to *Cesars* doome.

Enter Mauron, Guiniuer, her daughter, and Caradoc: They all bend their knees to Cesar, except Caradoc.

Cesar. What's he that scornes to bow, when *Cesar* bids?
Cara. *Cesar*, a man, that scornes to bow to *Ioue*, 10
Were he a man like *Cesar*: such a man,
That neither cares for life, nor feares to die.
I was not borne to kneele, but to the Gods,
Nor basely bow vnto a lumpe of clay,
In adoration of a clod of earth. 15
Were *Cesar* Lord of all the spacious world,
Euen from the Articke, to the Antarticke poles,
And but a man: in spite of death and him,
Ide keepe my legs vpright, honour should stand
Fixt as the Center , at no Kings commaund. 20
Thou mayest as well inforce the foming surge
Of high-swolne *Neptune*, with a word retire,
And leaue his flowing tide, as make me bow.
Thinks *Cesar*, that this petty misery
Of seruill bonds, can make true honour stoope? 25
No, tis inough for Sicophants and slaues,
To crouch to Tyrants, that feare their graues.
I was not borne when flattery begd land,
And eate whole Lordships vp with making legs.
Let it suffice: were *Cesar* thrice as great, 30
Ide neyther bow to Rome, him nor his seate.
Cesar. So braue a Bryttaine hath no *Cesar* heard.
But soft; I am deceyued, but I behold
The golden Lyon hang about his necke,
That I deliuered to a valiant Souldiour, 35
That ransomlesse releast me of my bonds.
Great spirit (for thy tongue bewrayes no lesse)
If *Cesar* may intreat thee, kindly tell,

---

28 not *fehlt* Q_2. 31 neyther] *never* Q_2.

Where, or from whom hadst thou that golden lyon,
That hangs about thy necke? 40

Car. From *Cesar*, or from such another man,
That seem'd no lesse in power then *Cesar* is,
Whom I tooke captiue, (and so *Cesar* was)
And ransomlesse sent backe vnto his Tents.
Then, if in all he like to *Cesar* be, 45
Cesar, I am deceyu'd, but thou art he.

Ce. But he that tooke me, was a common souldier.

Car. No, *Cesar*: but disguis'd I left my troupes,
Being forbidden by the Bryttish King,
To fight at all, and rusht into the hoste, 50
Where, from thy hands I tooke this golden Lyon.

Ces. Thy words confirme the truth. For this braue deed,
And kind courtesie shewed to *Cesar* in extremes,
We freely giue you all your liberties,
And honourably will returne you home 55
With euerlasting peace and vnity.
And this shall Cesar speake vnto thy Fame,
The valiant Welshman merits honours name.

[*Flourish. Exeunt.*

Enter Bardh.

Bardh. Time cuts off our valiant Welshmans worth,
When longer Sceanes more amply might haue showne; 60
But that the Story's tedious to rehearse,
And we in danger of impatient eares,
Which too long repetition might beget.
Here leaue we him with *Cesar* full of mirth:
And now of you old *Bardh* intreates to tell, 65
In good or ill, our Story doth excell.
If ill, then goe I to my silent Tombe,
And in my shrowde sleepe in the quiet earth,
That did intend to giue a second birth.
But if it please, then *Bardh* shall tune his strayne, 70
To sing this Welshmans prayses once againe.

---

54 your *fehlt* Q_2.

Bells are the dead mans musicke: ere I goe
Your Clappers sound will tell me I, or no. [*Exit.*

EPILOGVE.

We are your Tenants, and are come to know,
Whether the Rent we payde, hath pleas'd or no. 75
If not, our Lease is voyde: but tis your Lands;
And therefore you may seale it with your hands.

FINIS.

---

76 our] *your* Q_2.

Glossar.

And = if I. 2. 36 (1); I. 2. 46; II. 5. 36; IV. 7. 39.
anter, for anter, *zufällig, vielleicht* IV. 3. 58, 59. S. Anm.
a peake = apeak. *schnurstracks* II. 1. 134.
because, *damit* I. 4. 41.
burlady = by our Lady IV. 3. 73.
buzzard, *blind* III. 3. 77.
capituling = capitulating I. 2. 68.
case, *Fell* I. 4. 122.
conyes = conies, *Dirnen* I. 4. 24, 27 u. 28.
crag (deutsch: *Kragen*). *Genick* I. 4. 20.
cry, aboue all c. *gewiss* (?) II. 1. 42.
diuision, to run diuision *immerfort reden* II. 4. 14. S. Anm.
Figure-flinger, *Sterndeuter* II. 3. 57. S. Anm.
gelid (lat. gelidus), *eiskalt* I. 3. 37.
imperiall = empyreal I. 1. 1.
inspheare = ensphere, *in den Himmel erheben* I. 3. 43. S. Anm.
italianate = italianize I. 4. 100. S. Anm.
legs, to make legs, *sich verbeugen, Kratzfüsse machen* V. 5. 29.
lesse = unless IV. 1. 99.
lights, *Tierlungen* II. 1. 41.
memoriall = memory III. 3. 15.
misconster = misconstrue III. 2. 54.
pribble prabbles, *müssiges Geschwätz* I. 3. 51. S. Anm.
prike and prayse = prick and praise, *Ruhm und Preis, voller Beifall* I. 4. 72. S. Anm.
Rex, to play rex, *sich übermütig und trotzig gebärden* II. 2. 18.

ruggy = rugged IV. 6. 7.
sacke = sack, *erstürmen* III. 5. 11.
sound = swoond, swoon IV. 5. 27.
sphearelike = spheral, *himmlisch* II. 1. 109.
spheare = sphere, *Himmel* I. 1. 43. S. Anm.
till. *solange* V. 3. 30.
translate = transform II. 5. 29.
unseconded = unparalleled IV. 7. 114.
verball = verbal, *wortklaubend* IV. 7. 89. S. Anm.

Anmerkungen.

The Actors' Names. — Bardh. Interessante alte Form, im *VW* mit der Form *Barde* abwechselnd, entspricht genau dem kymrischen *bardd.* Die Stelle I. 1. 21 ist bei Murray (*New English Dictionary*) citiert. — Morion. Dieser Name hängt zweifellos zusammen mit griech. *μωρός*, Dummkopf. Vgl. *Morio Cacurgus* im *Misogonus* (ed. Brandl, *Quellen und Forschungen* 80) und Erasmus v. Rotterdam's *Ἐγκώμιον Μωρίας*.

Akt I.

Scene 1. — Bühnenweisung. Das Aufwecken des Barden erinnert sehr an die Auferweckung Merlin's (z. B. bei Ariosto. *Orl. Fur.*, Canto III.). — 1. Imperiall = *empyreal*, wie auch *Spanish Tragedy* (ed. Schick) III. 7. 15. — 7. him. Gemeint ist wohl der Mensch. *men* (V. 5) scheint also Druckfehler für *man* zu sein. — 8. like *Niobe*, in teares I drowne. Vgl. dasselbe Bild *Hamlet* I. 2. 149: *Like Niobe, all teares.* — 21. siluer tones. Vgl. Dekker's *Fortunatus* (ed. Scherer), 343: *Musicke with her siluer sound.* S. auch Scherer's Anm. hierzu. — 23. Bühnenweisung: *The Harpers play.* Die Harfe (telyn) ist bekanntlich das Nationalinstrument der Walliser. — 43. spheare für *sphere* in der Bedeutung *the heavens, the sky;* im *Cent. Dict.* unter anderen Belegen auch Milton's *Comus* I. 241 citiert. — 48. Vgl. die Stelle in der *Induction* von Ben Jonson's *Every Man out of his Humour* (ed. Gifford, vol. II, p. 20), wo *Asper*

ebenfalls die Zuschauer zur Aufmerksamkeit ermahnt. — 50. whose knowing faculties bis vnderstood ist parenthetisch zu fassen. Aus diesem Grunde wurde nach V. 53 und 55 die Interpunktion geändert. — 55. As to be . . . *As* pleonastisch. — 59. Tapers of the night. Vgl. dasselbe Bild in Dekker's *Old Fortunatus*, Prol. 27. — 70. right. Nach Beseitigung der Klammern gibt der Vers einen leidlichen Sinn: Das Recht, das Octavian gesetzmässig zusteht, masst sich Monmouth durch ungesetzlichen Verrat (Usurpation) an. — 82f. Vgl. die Worte *Asper's* in *Every Man out of his Humour* (ed. Gifford, vol. II, p. 21):

> But stay, I lose myself, and wrong their patience;
> If I dwell here, they 'll not begin, I see.
> Friends, sit you still, and entertain this troop
> With some familiar and by-conference.

Scene 2. — Bühnenweisung. Eine Änderung schien angebracht, weil wir dafür, dass *Gloster* der Sohn *Codigune's* ist, weder im Personenverzeichnis noch im Drama selbst einen Beleg haben. Ausserdem wäre es auffallend, wenn *Codigune*, der in dieser Scene auftritt und von *Octavian* gleich in Vers 1 angeredet wird, in der Bühnenweisung nicht genannt wäre. — 15. Das Subjekt ist aus dem Vordersatz zu entnehmen: *these aged Lampes* oder *those beames* = *I*. — 18. Die Quelle oder einen anderweitigen Beleg für dieses Sprichwort habe ich nicht gefunden. Der Sinn ist klar: Die Rache der Götter kommt langsam und leise, führt aber ihre Schläge mit bleiernen Händen. — 31. destructions. Von *Morgan* mit *instructions* verwechselt. — be Cad, zweifellos = *by God*. Dieser Ausdruck findet sich sehr häufig in den Reden *Morgan's*. — 33. *George Stones*. *George Stone*, berühmter Bärenwärter, der um 1610, also zur Zeit der Entstehung des *VW*, gestorben sein soll; dann auch einer seiner Pfleglinge. Hier ist offenbar der Bär gemeint, wie auch aus dem folgenden *Vrsa maiors* hervorgeht. In diesem Sinne kommt der Name beispielsweise auch in Ben Jonson's *Silent Woman* (III. 1) vor. (Nares, *Glossary*). — 35. whimbling. Eine befriedigende Erklärung für dieses Wort habe ich nicht gefunden. Vielleicht hängt es zusammen

mit *whim* Grille, Laune, launenhafter Einfall: oder ist *to whimble* = to whimper, also *whimbling* = *whimpering*, das Wimmern? Das erstere würde allerdings besser in den Sinn passen: Was sollen euer Hin- und Herreden und eure grossen Erklärungen, schreitet zur That! — 40. Cause-bobby. Schick und Zimmer erklären den Ausdruck übereinstimmend mit kymrisch *caws pobi*. Röst-Käse, ein wallisisches Lieblingsgericht, englisch *welsh rabbit* genannt. Der Käse (*caws*) wird dick auf Butterbrotschnitten gelegt oder gestrichen und das Ganze in einem Topf oder einer Pfanne zum Rösten oder Backen (*pobi*) gebracht. — 42. resurrections. *Morgan* meint natürlich *insurrections*. — 61. inshrinde in heauen. Ähnlich in der *Span. Trag.* (ed. Schick) III. 6. 95: *shrinde in heauen.*

Scene 3. — 43. Inspheare, *to place in a* (*celestial*) '*sphere*'. Die Stelle ist bei Murray, *New English Dict.*, citiert. — 51. pribble prabbles. Ähnlich wie *tittle-tattle*, *pibble-pabble* oder *pribbles and prabbles*. S. Einleitung, p. XXII. Zupitza (Rezension von Hübsch, *Patient Grissill*, Archiv 92. p. 103) erklärt *prabbles* mit *brabbles* und hält die Annahme Alex. Schmidt's: "*pribbles, a word of Evans' making*" für richtig. — 59. a poxe on her (= him, i. e. Monmouth). Vgl. Einl. p. XXII. Der Ausdruck findet sich im *VW* öfter. — as Cad shudge mee = *as God judge me*. Vgl. Einl. p. XXII. Derselbe Ausdruck noch einmal *VW* I. 4. 19. — 67. Cots blue-hood. Häufiger in der Form *Cads blue-hood* (*VW* I. 4. 75, II. 3. 20 u. s. w.). Ob *blue-hood* mit *blood* zusammenhängt, oder eine Verstümmelung von *true-hood* darstellt, ist schwer zu entscheiden. — 69. Anshell. *Angel*, Goldmünze im Werte bis zu 10 Schilling. (S. *Cent. Dict.*, oder Klöpper, *Engl. Reallexikon.*) Hier, wie in der elisabethanischen Literatur häufig (z. B. bei Shakspere [s. Schmidt, *Shak. Lex.*] oder in Dekker's *Old Fortunatus*, ed. Scherer, Z. 400), im Wortspiel mit *angel*, Engel. — 75. *Nos Dhieu*, zu deutsch wohl: Gute Nacht! lebe wohl! Zimmer vermutet in diesem Ausdruck einen Fehler der Überlieferung oder eine Contamination. Der literarische Ausdruck ist im Wallisischen: *nos da i chwi*, „Nacht gute Ihnen“, was in der gesprochenen Rede

mancherlei Umgestaltungen erfährt: *nos da i chi*, *nos da 'chi*, *nos da ich*, *nos dawch*. Ob nun *nos dhieu* mechanisch aus einem *nos da ich* (oder *nos da i chi*) entstellt ist, oder ob dabei etwa das französische *à dieu* vorgeschwebt hat, lässt Zimmer unentschieden. — 83. Die Beziehung des *Monmouth* zu Hercules, der den Dulder Prometheus von seinen Qualen befreit, ist gesucht. — Bühnenweisung. *Enter at one dore* etc. Demnach hatte die Bühne für den *Valiant Welshman* zwei Thüren. — 95. Über diese Anspielung auf Macchiavelli und seine Prinzipien s. Meyer, *Machiavelli and the Elizabethan Drama*, Literarhist. Forsch. I, p. 128 f.

Scene 4. — 1. Here ends the life and death. Falsches Zeugma (Syllepsis). — 12. Gallymawfryes. S. Einl., p. XXII. — 17. Thanks for a Pigge in a poake. Vgl. die Redensart *to buy a pig in a poke*. — 24. Conyes. *Cony*, eigentlich Kaninchen, hier und im Folgenden = Dirne. — 44 ff. In beiden Drucken steht nach *loue* ein Punkt. Für diesen Punkt wurde Gedankenstrich und Doppelpunkt eingesetzt, weil die Verse 41—49 zweifellos zusammengehören. *And first, because* (hier = damit) bis *loue* wäre der Nebensatz, *To thee braue Knight* bis *right* der Hauptsatz. Der Sinn wäre also: als ersten Beweis (*first*) unserer Güte und Liebe geben wir dir unsere königliche Tochter, als zweiten (*And after our decease*) den königlichen Thron. — 59. That euery sense von V. 60 getrennt, weil so V. 60 ein regelrechter Fünfheber wird. Der Reim von *sense* und *circumference* ist wohl zufällig. — 62/63. Dunkle Stelle. Vielleicht ist der Tod gemeint (Pluto [*that*] im Gegensatz zu dem Lebensgott Jupiter), der Tod, den Vernunftgründe stolz vom Menschen, wie vom Tiere als rechtmässig fordern. Caradoc vergleicht sein Geschenk mit der Gabe des Orpheus, die der letztere von der Unterwelt empfing, während er [Caradoc] sie von Jupiter, dem Gott der Lebenskraft, erhalten zu haben sich rühmt. — Das ἓν διὰ δυοῖν *reason and discourse* auch in Shakspere's *Meas. f. M.* I. 2. 190 und in der Form *discourse of reason* im *Ham.* I. 2. 150 und *Troil.* II. 2. 116. (Schmidt, *Shak. Lex.*) — 72. prike and prayse = *prick and praise*. Als Beleg für diesen Ausdruck führt das *Cent. Dict.* eine

Stelle aus Middleton's *Family of Love* an (II. 4). — 93. Wenn man für *vnto the* das regelmässige *to* einsetzt, ist der Vers glatt. — 98 ff. S. Meyer, l. c., p. 129. — 105. her = *Fortune* oder *Nature?* — 109. *Cornwall*, he kild thy brother. Demnach wäre *Cornwall* ein Bruder des *Monmouth*.

Akt II.

Scene 1. — 38 ff. Vgl. den närrischen Prinzen *Jerom* in Chettle's *Hoffman*. — 39. Damsons wohl = *damsels*. — 41/42. Was *Morion* mit diesen Worten, die doch offenbar einen Witz darstellen sollen, meint, ist unklar. — 44. Iamall. Ein nirgends belegtes Wort. Vielleicht hängt es zusammen mit *gem*, der Edelstein, also „strahlende Liebe", oder mit *jam*, das in der Volkssprache „süsses, liebes Mädel" bedeutet, also: „süsse Liebe". — 47. she daunceth like a Hobby-horse. *Hobby-horse*, eine Maske im Morristanz und auf der Bühne. Die Gestalt des Pferdes (gewöhnlich aus Flechtwerk) war um die Hüften des Darstellers befestigt, dessen Füsse eine lange Satteldecke verbarg. Der Darsteller ahmte die Sprünge eines Pferdes nach und führte allerlei Taschenspielerkunststückchen aus (*Cent. Dict.*). — Durch den Vergleich mit dem *Hobby-horse* soll hier offenbar auf das Ungeschlachte in den Tanzbewegungen *Morgan's* hingewiesen werden. — 65/67. The Romane *Claudius Cesar*, with an hoste ..... are marching. S. Einl. p. XXII. — 99/100. Scheint eine Anspielung auf das frühenglische Schauspiel *Thersites* zu sein, wo dieser vor einer Schnecke davonläuft. — 101. Der Saturn galt bekanntlich als schädliches Gestirn. Der Sinn ist etwa: Die edle Sache macht den Mann, dessen Mut und Thatkraft durch den Einfluss Saturns gelähmt ist, zum tapfersten Krieger. — 116. S. Einl., p. LXVI, A. 1.

Scene 2. — 18. playes his *Rex*. Nares (*Gloss.*) gibt verschiedene Belegstellen für diesen Ausdruck an. — 50. himself. Offenbar ist die Sonne gemeint, die am Morgen, zu Mittag und am Abend bewillkommnet wird.

Scene 3. — 3/7. That ..... To send Anakoluth. — 22. Cads zwownes. Zweifellos = *God's wounds*. — 23 f.

This fellow was porne at hogs Norton u. s. w. *Hog's Norton*, ein Dorf in Oxfordshire. Halliwell (*Dict. of Arch. and Prov. Words*) sagt über dieses geflügelte Wort: "This proverbial phrase was commonly addressed to any clownish fellow, unacquainted with the rules of good society." Vermutungen über den Ursprung dieses Dictums und Belegstellen hiefür s. bei Nares, *Glossary*. — 25/26. Post. *Post*, Bote, im Wortspiel mit *post*, Pfosten, Pfahl. — 25. Sploud = *'s blood*. Vgl. auch *Patient Grissill* 579. — 29. brother = *brother-in-law*. S. II. 2. 53. — 49/51. Canoneere, musket shot, naive Anachronismen. — 57. Figure-flingers, Figure-flinger, a contemptuous synonym of Figure-caster (= one who practises the casting of figures); 'a pretender to astrology' (Murray, *NED.*).

Scene 4. — 9/10. Katachrese. — 14. runne diuision. Der Ausdruck ist der Musik entnommen, *to run divisions* Variationen machen, hier etwa: in allen Tonarten fortklingen. Derselbe Ausdruck in Marlowe's *Jew of Malta* IV. 4. S. Murray, *NED.* — 38/39. Tragische Ironie. — 65. this his proffered good = *this good proffered to him.* — 74. Map of honour. Derselbe Ausdruck auch bei Shakspere, *Richard* II., V. 1. 12, und *Henry* VI., 2nd part, III. 1. 203. (Schmidt, *Shak.-Lex.*)

Scene 5. — 13. tell misfortunes. *Morion* meint natürlich *fortunes*. — 18. Pie-corner Cookes. *Pie-corner*, Strassenecke oder Platz in London (Schmidt, *Shak.-Lex.*). Die Köche am *Pie-corner* scheinen also im Rufe besonderer Unreinlichkeit gestanden zu haben. — 29. translate = *transform*. Bei Shakspere häufig. Vgl. Schmidt, l. c. — 39. Sir *Thomas Morion*. Persiflage des Sir Thomas Morus? — 75. hay making = *hay dancing?* *Hay*, ein lebhafter ländlicher Tanz in Windungen und Serpentinen (*NED*). — 78/79. Vgl. dazu wörtlich *Rice's* Worte, *Patient Grissill* 1955/6: *A man is a man though he haue but a hose on his head.*

Akt III.

Scene 1. — 13/14. S. Meyer, l. c. p. 129.

Scene 2. — 37. Offenbar ein Relativsatz, der zum Vor-

hergehenden gehört. Aus diesem Grunde wurde die Interpunktion geändert. — 46. Cricket merriment. Vgl. die Redensart *as merry as a cricket.* — 49. Lat. *Nemo ante mortem beatus.* — 54. misconster = *misconstrue.* Dieselbe Form findet sich in den Greene zugeschriebenen Werken sehr häufig. S. Grosart, *The Tragical Reign of Selimus* (Temple Dramatists), London, 1898, p. XIX. — 61/63. Vgl. dazu die Worte des *Ghost* in Shakspere's *Hamlet* I. 5. 74 ff.:

> Thus was I . . . . .
> Cut off even in the blossoms of my sin,
> Unhousel'd, disappointed, unaneled,
> No reckoning made, but sent to my account
> With all my imperfections on my head.

Scene 3. — 33. her mit Beziehung auf *wars and blood* für *their* gebraucht. Auf vereinzelte Belege hiefür in der elisabethanischen Literatur weist hin: Spies, *Studien zur Geschichte des englischen Pronomens,* (Morsbach's Studien I, Halle a. S. 1897) § 26, A. 1. — 53/54. Vgl. Horaz, *Oden* III. 3. 8. *Impavidum ferient ruinae.* — 60. Hier scheint *Gloster* abzutreten; deshalb wurde nach V. 60 "*Exit*" eingesetzt. — 77. buzzard. Hier = *blind.* Vgl. Constable, *Poems* (ed. 1859) V. 34: *with buzzard Cupid's wings.* (Murray, *NED.*) — 82. Vgl. Horaz, *Epoden,* I. 2. 69 f.: *Quo semel est imbuta recens servabit odorem / Testa diu.* — 114. Der Sinn ist nicht ganz klar. Vielleicht: Dem mögen Wunden für seinen Schädel eine Nachtmütze machen, d. h. er verdient Wunden (Prügel) auf den Schädel. — 116/117. Vgl. Vergil's *Aen.* VII. 312: *Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.* — 118. who. Anakoluth.

Scene 4. — 22. Argosey. Grosses Kauffahrteischiff; der Ausdruck ist aus Shakspere bekannt. S. Schmidt, *Sh.-L.* — 25 f. That . . . We make. Etwas eigentümliche Konstruktion. *That* wohl = in der Weise dass, dadurch dass; *till about* = usque ad. — 48/50. Erinnert an *Grendel* in der Beowulfsage. — 78. thinkes he. Man sollte erwarten *think you?,* und im nächsten Vers *of your foe.*

Scene 5. — 40 ff. and like a mountain swels etc.

S. Einl., p. LXVI, A. 2. — 63f. the time expired bis detaines, parenthetisch zu fassen.

Akt IV.

Scene 1. — 14. each others, i. e. unser beider. — 57. cause bobby. S. zu I. 2. 40. — 61. what a poxe ayles her. S. Einl., p. XXIf. — 65. toth (= doth) he neede er (= ever) a parbour (= barber)? Sollte der Dichter hiebei an lat. *caesaries* (das wallende Haupthaar) gedacht haben? — 67. trim his crownes hat etwa den Sinn: seinen Kopf zurechtsetzen. — 99. lesse = *unless*. So auch Milton's *Il Penseroso* I. 56. S. *Cent. Dict.* — 114. Bum-Bayly, ein Synonym von *bailif* im verächtlichen Sinn. S. Murray, *NED*. — From all of them etc. [her = us], Responsorium einer Litanei.

Scene 2. — 15. Nach mittelalterlicher Anschauung konnte Zigenblut den Diamant auflösen. — 17ff. Der Dichter spielt hier auf das Kraut μῶλυ an. (*Odyssee*, X. 305ff.) — 49/50. first . . . . . then Anakoluth.

Scene 3. — 17. Gemeint ist offenbar: das Unheil, das er für andere ersonnen, ist über ihn selbst gekommen; die Konstruktion aber ist völlig unklar. — 19/20. Wortspiel zwischen *poale* = *pole* und *poale* = *poll.* — 33. diggon of Chymrade. *Diggon*, wallis. = *digon* = genug, wie auch in Ben Jonson's *Honour of Wales* und in *Patient Grissil* 650, wie Schick (Rez. von Hübsch, Literaturblatt für german. und roman. Phil. 1894, p. 229) berichtigt hat. *Chymrade* ist unverständlich. — 35. Brittish = *welsh.* — 58. For anter. *Anter* ausser Gebrauch gekommene Form für *adventure* (s. Murray, *NED*). Also *for anter* = par aventure, *perchance, perhaps.* — 62. that has etc. Was er damit meint, ist mir unklar. — 91. se offendendo. Erwarten sollte man *se defendendo*, analog zu 93: *of his owne defence.* — 101. conscious. Man sollte *unconscious* erwarten. — 118. detestable. Gemeint ist natürlich *intestable* oder *intestate.*

Scene 4. — 25. Who. Über den pleonastischen Gebrauch des Relativs bei relativer Anknüpfung s. Spies,

Studien zur Geschichte des engl. Pron. (Morsbach's Studien I), p. 226 ff., wo ähnliche Beispiele angeführt sind.

Scene 6. — 6. The romane hoste *haue* seizd; s. Einl., p. XXII.

Scene 7. — 2. hold, für *holds*; s. Einl., p. XXII. — 22 ff. Der Nachsatz dieser Periode fehlt: die Rede *Cartamanda's* wird durch das Eintreten *Caradoc's* unterbrochen. Zu ergänzen wäre etwa: so wäre dieser Krieg nicht begonnen worden. — 27. Behold, wohl verkürzt aus *beholden*. — 89. if thou beest not verball, d. h. wenn du das, was du versprichst, auch in die That umsetzest.

Akt V.

Scene 1. — 57/59. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 85 f. Os homini sublime dedit, caelumque videre, / Jussit et erectos ad sidera tollere vultus. — 62 f. Vgl. Marlowe, *D. Faustus* (ed. Breymann) A 1504 ff.:

> . . . . . al beasts are happy,
> For when they die
> Their soules are soone dissolud in elements,
> But mine must liue still to be plagde in hel.

Scene 2. — 18. God man him blest. Entweder ist *him* zu besonderem Nachdruck Wiederholung von *man*, oder es liegt Textverderbnis vor. Ein Beleg für einen derartigen Pleonasmus findet sich bei Spies, l. c., nicht. Vielleicht ist *man* Druckfehler für *made*. — 28. the Romane power *haue* won. S. Einl., p. XXII. — 55. Es ist wahrscheinlich, dass Vers 54 u. 55 umzustellen sind.

Scene 3. — 28. *Morgan* spricht zu *Bluso*. — 44. their mit Beziehung auf *many a wretch*. Konstruktion nach dem Sinne. — 45. Behold, Imperativ, gehört zweifellos zu *Bastard* (V. 42). Aus diesem Grund wurde der Punkt nach *wrongs* in ein Komma verwandelt.

Scene 4. — 23. Some cannon shot. Anachronismus wie oben II. 3. 49 u. 51. — 27 ff. Vgl. Corneille's *Cid*, (Grands Écrivains, II. 2. 407):

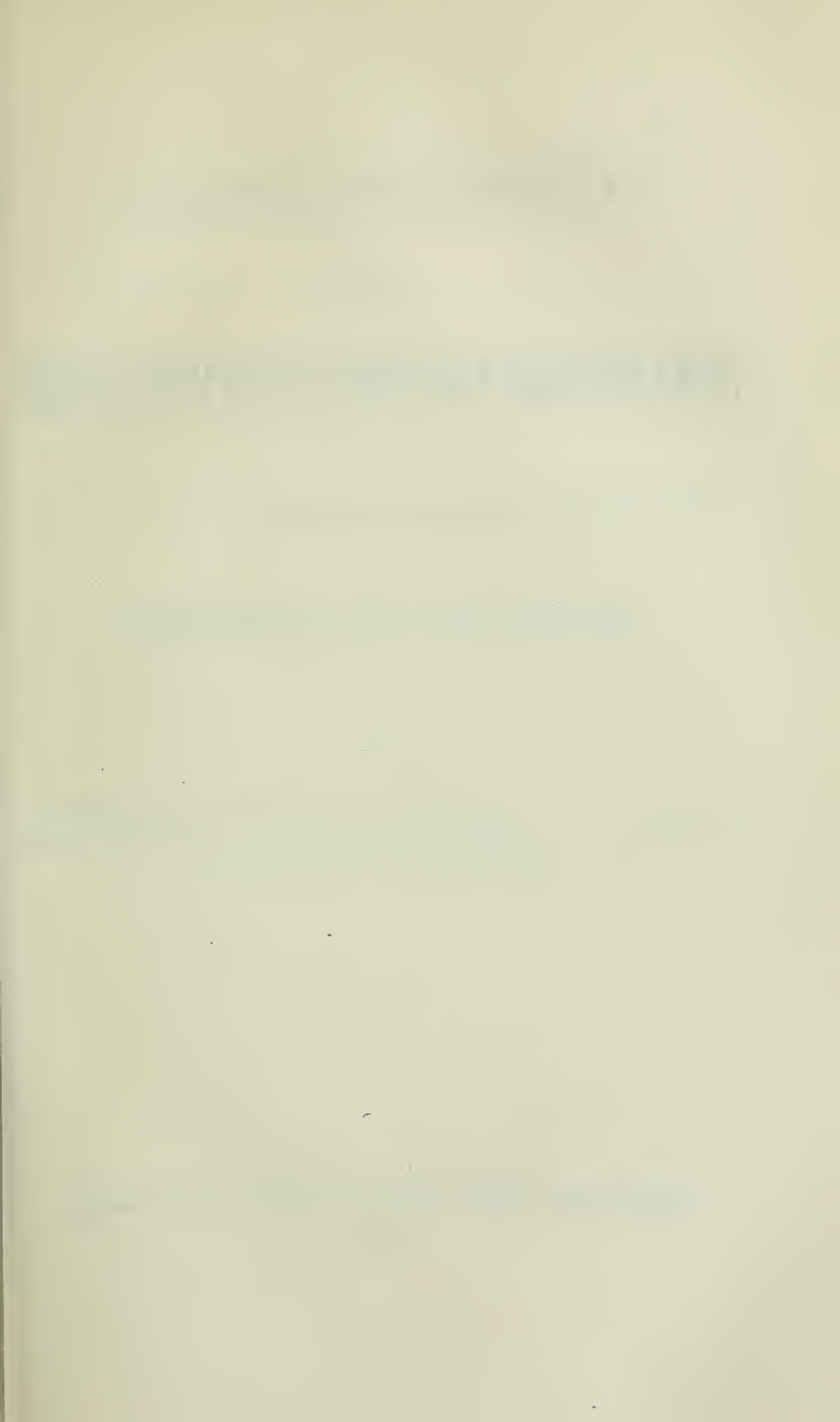
> Te mesurer à moi! qui t'a rendu si vain,
> Toi qu'on n'a jamais vu les armes à la main?

37. I thanke them for our Cousin *Gald*, d. h. Ich danke ihnen (den Teufeln) im Namen meines Vetters *Gald*, dass sie auch den *Codigune* (den *Gald* getötet hat) geholt haben.

Scene 5. — 21f. Erinnert an *Kanut*. — 70f. Wie es scheint, hatte der Dichter die Absicht, einen zweiten Teil folgen zu lassen.

Index.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXIV.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DES EINFLUSSES SENECA'S AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552—1562 ERSCHIENENEN FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS

DES

EINFLUSSES SENECA'S

AUF DIE IN DER ZEIT VON 1552 BIS 1562 ERSCHIENENEN

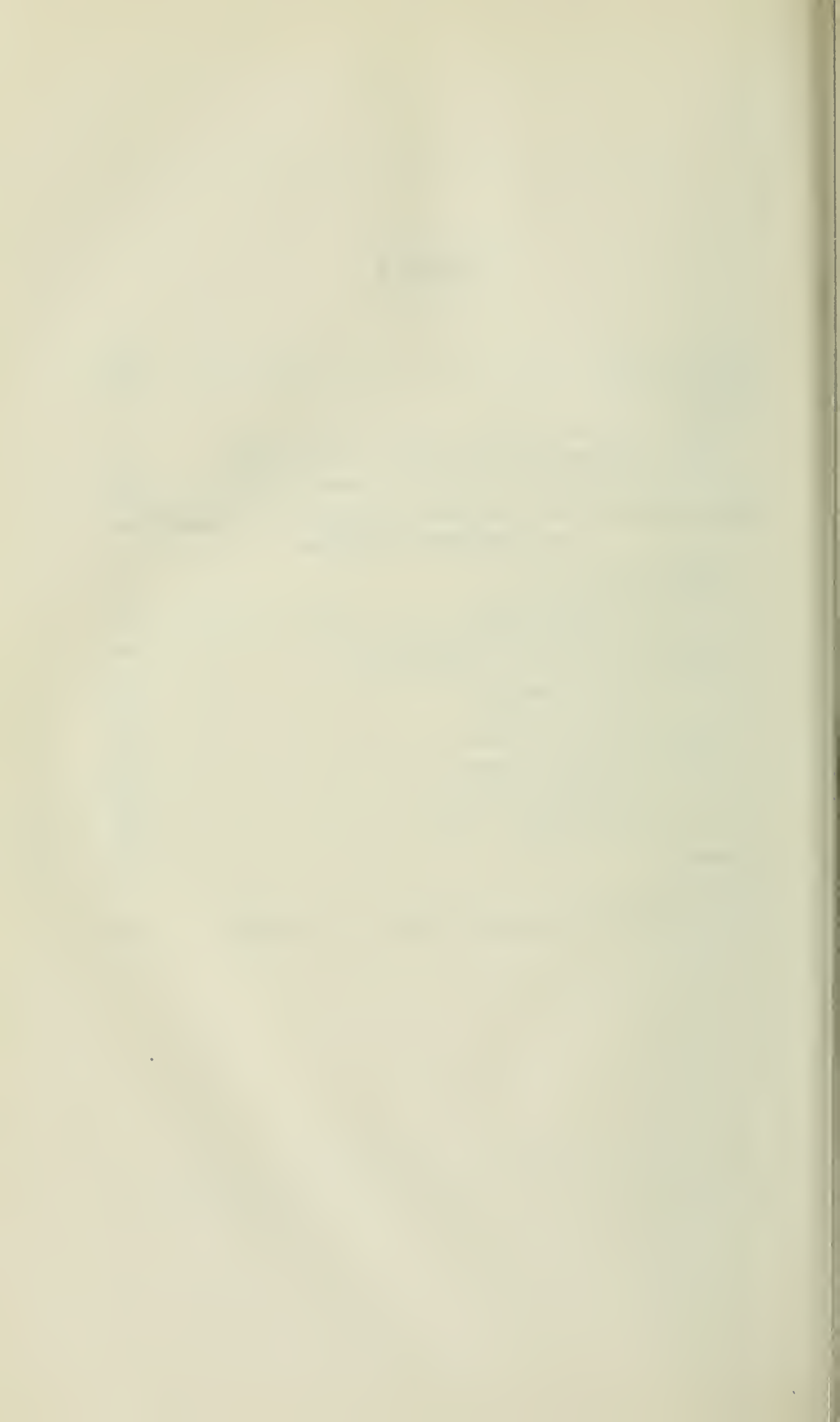
FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIEN.

VON

DR. KARL BÖHM.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Inhalt.



Vorwort.

Seit mehreren Jahren habe ich mich mit Untersuchungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts beschäftigt. Da jedoch einerseits die Zahl der französischen Stücke dieses Zeitraums eine ziemlich grosse ist, und ihre Texte bei uns in Deutschland meist nur schwer zu beschaffen sind, ich aber andererseits auch nicht einzelne, hinsichtlich der Zeit ihres Erscheinens nicht unmittelbar zusammengehörige Stücke behandeln wollte, sah ich mich gezwungen, den Umfang der ursprünglich ins Auge gefassten Arbeit mehr und mehr zu beschränken, bis ich schliesslich meine Untersuchungen auf jene französischen Tragödien beschränkte, welche während des ersten Dezenniums nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* Jodelle's aufgeführt, bzw. durch den Druck veröffentlicht worden sind. Aber auch in dieser Beschränkung kann die vorliegende Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, da einzelne der dieser Periode angehörigen Tragödien überhaupt nicht aufgefunden werden konnten, einige andere aber zu spät ausfindig gemacht wurden, als dass eine eingehende Behandlung derselben noch möglich gewesen wäre.

Der vorliegende erste Teil meiner Arbeit soll das Abhängigkeitsverhältnis der französischen Tragödien von dem lateinischen Vorbilde hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition feststellen. In einem zweiten Teile wird das Abhängigkeitsverhältnis hinsichtlich des Inhalts der Stücke behandelt werden.

Was die von mir bei der vorliegenden Untersuchung

zu Grunde gelegte Methode betrifft, so habe ich zu bemerken, dass sie so ziemlich dieselbe ist, wie jene, welche Fischer bei seiner Arbeit *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* angewendet hat. Ich habe sie jedoch nicht von Fischer übernommen, auf dessen Arbeit ich erst durch Schick's Rezension aufmerksam geworden bin.[1]) Erfreulich war es für mich, zu sehen, dass Fischer durch das Studium der Seneca-Tragödien ungefähr auf die gleiche, freilich etwas aussergewöhnliche Methode geführt worden war. Ihm verdanke ich, wenn auch nicht die Methode selbst, so doch eine grosse Anzahl recht treffender Bezeichnungen.

Fischer's Methode ist sowohl von Proescholdt[2]) als auch von Schick sehr anerkennend beurteilt worden. Nur spricht letzterer die Ansicht aus, dass sie, wenn es sich um ihre Verwendung zur Ermittelung der Autorschaft umstrittener Stücke, wie z. B. des *First part of Jeronimo* handle, sich nicht allzusehr auf die eigenen Kräfte verlassen dürfe, sondern gut thue, in solchen Fällen jeden Alliierten, der sie dem Ziele näher bringen könne, dankbar anzunehmen, und dass sie überhaupt nur auf armselige Schablonendichter, nicht aber auch auf individuelle Dichter wie Marlowe oder gar Shakspere angewendet werden könne. Diese beiden Einwendungen, welche ganz mit Recht lediglich gegen die Anwendung der Methode Fischer's in den eben besprochenen Fällen erhoben werden, kommen jedoch für die vorliegende Arbeit nicht weiter in Betracht. Eine Ermittlung der Autorschaft wäre innerhalb des behandelten Zeitraums nur einmal zu erbringen gewesen, um die Identität Messer Philone's und Des Mazures' endgiltig festzustellen. An die Lösung dieser Aufgabe konnte jedoch, nachdem eine genaue Untersuchung und Vergleichung ihrer Stücke bisher nicht möglich war, vorläufig nicht gedacht werden. Von individuellen Dichtern im eigentlichen Sinne des Wortes aber dürfte während des ersten Dezenniums der französischen Renaissancetragödie jedenfalls keine Rede sein können.

---

[1]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1897, Nr. 8, Sp. 268—273.

[2]) Lit. Cbl., 1894, Nr. 16, Sp. 563 f.

An dieser Stelle danke ich aufrichtig Herrn Professor Dr. Hermann Breymann, der mir die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich auch bei der Ausführung derselben mit seinem Rate unterstützt hat; ferner den Herren Direktoren und Beamten der Bibliotheken, welche mir das nötige Büchermaterial zur Verfügung gestellt haben, insbesondere jenen der *K. B. Hof- und Staatsbibliothek zu München*, der *K. K. Hofbibliothek zu Wien*, der *H. Braunschweigisch-Lüneburgischen Bibliothek zu Wolffenbüttel*, der *K. Universitätsbibliothek zu Erlangen*, der *K. Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg*, der *Bibliothek des Germanischen Museums zu Nürnberg*, sowie der *Nürnberger Stadtbibliothek*.

Benützte Literatur.

Albert, P.: La littérature française des origenes au XVIIe siècle. Paris. 1872, 8°.

Andrae, A.: Sophonisbe in der französischen Tragödie. In: Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1891, Suppl. VI.

Anecdotes dramatiques. Paris. 1775. 3 Bde. 8°.

Annales dramatiques. Paris. 1808—12. 9 Bde. 8°.

Annales poétiques. Paris. 1778—81. 18 Bde. 8°.

Bapst, G.: Essai sur l'histoire du théâtre. Paris. 1893. 4°.

Berger de Xivrey: Recherches sur les sources antiques de la littérature française. Paris. 1829. 8°.

Bernhardy, G.: Grundriss der römischen Litteratur. 5. Aufl. Braunschweig. 1872. 8°.

Bounin, G.: La Soltane ed. E. Stengel u. J. Venema. Marburg. 1888. 8°.

Brunet, J. Ch.: Manuel du libraire et de l'amateur de livres. 5. Aufl. Paris. 1860—65. 6 Bde. 8°. Dazu: Supplément par P. Deschamps et G. Brunet. Paris. 1878—80. 2 Bde. 8°.

Chasles, Ph.: Études sur le seizième siècle en France. Paris. s. a. [1848]. 8°.

Collischonn, G. A. O.: Jacques Grévin's Tragödie „Caesar" in ihrem Verhältnis zu Muret, Voltaire und Shakspere. Marburg. 1886. 8°.

Copinger, W. A.: Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum. London. 1895—98. 2 Bde. 8°.[1]

---

[1] Der 2. Bd. des II. Teiles, der die eventuellen Nachträge zu den von Hain verzeichneten Ausgaben Seneca's zu enthalten hätte, wird wohl noch nicht erschienen sein.

Coupé, siehe Sénèque.
Dejob, Ch.: Les érudits et les traducteurs. Amyot, Henri Estienne. Pasquier. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Tome III, seizième siècle. Paris. 1897. 8°. S. 589—638.
Des Mazures, Louis: Tragedies sainctes. Geneve. 1566. 8°.
— —: Tragedies sainctes. s. l. 1583. 8°.
Dhom, H.: Welches ist das Verhältnis von Garnier's Hippolyt zu seinen Quellen? Schweinfurt. 1889. 8°.
Dreux du Radier, M.: Bibliothèque historique et critique du Poitou. Paris. 1754. 5 Bde. 8°.
Encyclopédie, La Grande, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres. Paris. s. a., bis jetzt 28 Bde. 4°.
Estrée, P. d': Un journaliste policier, le Chevalier de Mouhy. In: Revue d'Histoire littéraire de la France, 1897, Bd. IV, S. 195—238.
Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Strassburg. 1893. 8°.
Fournel, V.: La tragédie française avant Corneille. In: Le Livre, 1887, S. 301.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. 8. Aufl. Leipzig. 1898. 8°.
Friedrich, J.: Die Didotragödien des Dolce, Jodelle, Marlowe etc. Kempten. 1888. 8°.
Gantner, M.: Wie hat Garnier in seiner Antigone die antiken Dichtungen benutzt? Passau. 1887. 8°.
Garnier, R.: Les tragédies, ed. Wendelin Foerster. Heilbronn. 1882—83, 4 Bde. 8°.
Gereke, Alfr.: Seneca-Studien. In: Jahrb. f. class. Philol. 1896. Suppl.-Bd. XXII. S. 1—334.
Giry, A.: Manuel de diplomatique. Paris. 1894. 8°.
Grässe, J. G. Th.: Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte aller bekannten Völker der Welt von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Dresden u. Leipzig. 1837—59. 8 Tle. in 4 Bden. 8°.
Grysar: Über das Canticum und den Chor in der römischen Tragödie. Wien. 1855. 8°.

Hain, L.: Repertorium bibliographicum. Stuttgartiae et Lutetiae Parisiorum, 1826—1838, 4 Tle. 8°.

— —: Repertorium bibliographicum. Register. ed. K. Burger. Leipzig. 1891. 8°.

Hallam, H.: Introduction to the Literature of Europe. Paris. 1837—39. 4 Bde. 8°.

Heine, Th. C. H.: Corneille's „Médée" in ihrem Verhältnis zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca. Altenburg. 1881. 8°.

Hennebert, Fr.: Histoire des traductions françaises d'auteurs grecs et latins, pendant le XVIe et le XVIIe siècles In: Annales des universités de Belgique. Annés 1858 et 1859. 2e série. Tome Ier. Bruxelles. 1861. 4°.

Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris. 1779—81. 25 Tle. in 13 Bden. 8°.

Hoffmann, S.: Die Dramen Jodelle's. In: Archiv f. n. Sprachen, 1874, Bd. LII.

Hommes illustres de l'Orléanais, biographie générale des trois départements du Loiret, d'Eure-et-Loir et de Loir-et-Cher, ed. C. Braine, J. Debarbouiller, Ch.-F. Lapierre. Orléans. 1852. 2 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. L. Mueller. Lipsiae. 1886. 8°.

Jacob, P. L.: Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue. Paris. 1843—45. 9 Tle. in 5 Bden. 8°.

Jahn, O.: Satura. In: Hermes, 1867, S. 225 ff.

Journal du théâtre français (zitiert nach Faguet).

Körting, G.: Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Paderborn. 1897. 8°.

Kulke, O.: Seneca's Einfluss auf Jean de La Péruse's „La Médée" und Jean de La Taille's „La Famine ou les Gabeonites". Greifswald. 1884, 8°, und in: Zschr. f. nfr. Spr. u. L., 1885, Bd. VII, Suppl. III.

La Peruse, feu J. de: La Medee, tragedie. Et avtres diuerses poësies. Poitiers. 1556. 4°.

— —: Diuerses poësies. Poitiers. s. a. 4°.[1]

[1] Das von uns benutzte Exemplar ist der eben erwähnten Aus-

La Peruse, J. de: Œuvres avec quelques diverses autres poësies de Cl. Binet. Paris. 1573. 8⁰.

— —: La Medee tragedie, et avtres diverses poësies. Roven. 1601. In: Diverses tragedies de plvsievrs avthevrs de ce temps. Recueillies par Raphael du Petit Val. Roven. 1599. 8⁰.

Le Petit, J.: Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XVe au XVIIIe siècle. Paris. 1888. 4⁰.

Léris, A. de: Dictionnaire portatif, historique et littéraire des théâtres. 2. Aufl. Paris. 1763. 8⁰.

Mähly, J.: Geschichte der antiken Literatur. Leipzig. 1880. 2 Bde. 8⁰.

Mairet, J. de: Silvanire, ed. R. Otto. Bamberg. 1890. 8⁰.

Montaigne, M. de: Essais précédés d'une lettre à M. Villemain sur l'éloge de Montaigne, par P. Christian. Paris. 1886. 2 Bde. 8⁰.

Montchrestien: Sophonisbe, ed. L. Fries. Marburg. 1889. 8⁰.

Mouhy, le Chevalier de: Tablettes dramatiques. s. l.. 1752. 8⁰.

— —: Abrégé de l'histoire du théâtre françois etc. Nouvelle édition. Paris. 1780. 3 Bde. 8⁰.

M. Philone: Josias. Tragedie. s. l. 1583. 8⁰.

Munro, H. A. J.: Seneca's Tragedies. In: The Journal of Philology. London and Cambridge. 1876. VI, 70—79.

Panzer, G. W.: Annales Typographici. Norimbergae. 1793—1803. 11 Bde. 4⁰.

[Parfaict, Fr. et Cl.]: Dictionnaire des théâtres de Paris. Paris. 1756. 6 Bde. 8⁰.

Petit de Julleville, L.: Histoire du théâtre en France. Les comédiens en France au moyen âge. Paris. 1885. 8⁰.

Pinvert, L.: Jacques Grévin (1538—1570). Étude biographique et littéraire. Paris. 1899. 8⁰.

— —: Lazare de Baïf (1496(?)—1547). Paris. 1900. 8⁰.

---

gabe der *Médée* beigebunden, in welcher andere Dichtungen La Péruse's nicht enthalten sind.

Prölss, R.: Geschichte des neueren Dramas. Leipzig. 1880 bis 1883. 6 Bde. 8⁰.

Ranke, L. v.: Die Tragödien Seneca's.[1]) In des Verfassers Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung, ed. A. Dove u. Th. Wiedemann. Leipzig. 1888. 8⁰.

Rathéry, L.: Influence de l'Italie sur les lettres françaises. Paris. 1853. 8⁰.

Rigal, Eug.: Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVIᵉ et au commencement du XVIIᵉ siècle. Paris. 1889. 8⁰.

— —: De l'établissement de la tragédie en France. In: Revue d'art dramatique. 1892, 15 janv. Bd. XXV, N. 146. S. 65—90.

— —: Le théâtre de la renaissance. In: L. Petit de Julleville's Histoire de la langue et de la littérature française des origenes à 1900. Paris. 1897. III, 261—318.

Rivaudeau, A. de: Les œuvres poétiques ed. C. Mourain de Sourdeval. Paris. 1859. 8⁰.

Rühl, Fr.: Chronologie des Mittelalters und der Neuzeit. Berlin. 1897. 8⁰.

Sainct-Gelays, Melin de: Œuvres complètes, ed. Pr. Blanchemain. Édition revue. Paris. 1873. 3 Bde. 8.

Schmidt-Wartenberg, H. M.: Seneca's Influence on Robert Garnier. Darmstadt. 1888. 8⁰.

Schulte, K.: Bemerkungen zur Seneca-Tragödie. Rheine. 1886. 4⁰.

Seneca, L. A.: Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani. Venenetiis. 1505. Fol.

— —: In tragoedias decem, ... amplissima aduersaria. quae loco commentarii esse possunt. Antverpiae. 1576. 4⁰.

— —: Tragoediae ed. Fr. Leo. Berolini. 1878—79. 2 Bde. 8⁰.

Sénèque: Théâtre. Traduction nouvelle par M. L. Coupé. Paris. 1795. 2 Bde. 8⁰.

— —: Tragédies. Traduction de la Collection Panckouke par E. Greslou, ed. M. Cabaret-Dupaty. Paris. s. a. 8⁰.

---

[1]) Verfasst 1882.

Suard, J. B. A.: Coup d'œil sur l'histoire de l'ancien théâtre français. In: Mélanges de littérature, publiés par J. B. A. Suard. Tome Premier. Paris. An XIII [1804]. 8°. S. 1—200 [dieser Band wird auch als Band IV der Mélanges de littérature bezeichnet].

Tachau, L.: Die Arbeiten über die Tragödien des L. Annaeus Seneca in den letzten Jahrzehnten. In: Philologus. 1889. Bd. 48 (N. F. Bd. 2). S. 340—362. 723—752.

Thevet, A.: Povrtraits et vies des hommes illustres grecs, latins, et payens. Paris. 1584. fol.

Vapereau, G.: Dictionnaire universel des littératures. 2. Aufl. Paris. 1884. 4°.

Wagner, E. W.: Mellin de Saint-Gelais. Eine litteratur- und sprachgeschichtliche Untersuchung. Ludwigshafen a. Rh. 1893. 8°.

Wülker, R.: Geschichte der englischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien. 1896. 8°.

Anm. 1. In der obigen Liste sind folgende von dem Verfasser benützte Werke nicht mit verzeichnet worden. da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor*, p. IXff.; Fest, *Der Miles gl.*, p. IXff.; Ebner, *Beitrag*. p. Xff. und Buchetmann, *Rotrou's Antigone*. p. VIIIff. aufgeführt sind: *Ancien théâtre fr.*, p. p. Viollet le Duc; Bahlmann. *Die Erneuerer*; Bähr, *Geschichte*; Beauchamps. *Recherches*; Béranek, *Sénèque*; Bernhardy, *Grundriss*; *Bibliothèque du théâtre fr.* p. p. La Vallière; Birch-Hirschfeld. *Geschichte*; Bouterwek, *Geschichte*; Breitinger. *Les unités*; Brütt, *Die Anfänge*; Chassang, *Des essais dr.*; Christ, *Geschichte*; Cloëtta, *Beiträge*; Creizenach, *Geschichte*; Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e siècle*; Dhom, *Welches ist das Verhältnis . . .*; Du Méril, *Origines latines*: Du Verdier. *La bibliothèque*; Ebert. *Entwicklungsgeschichte*; Ebner, *Beitrag*; Egger, *L'Hellénisme*; Faguet, *La tragédie*; Goujet. *Bibliothèque fr.*; *Jodelle, Œuvres p. p.* Marty-Laveaux: Kahnt, *Gedankenkreis*; Klein, *Geschichte des Dramas*; Klein, *Der Chor*; La Croix du Maine et Du Verdier, *Les bibliothèques fr.*; La Fresnaye. *L'art poétique*; La Harpe. *Lycée*; Lucas, *Histoire philosophique*; Meier, *Über die Dido-Dramen*; Moréri, *Le grand dict. hist.*; Morf, *Geschichte*; Nicéron. *Mémoires*; Mysing, *R. Garnier*;

Nisard, *Etude de mœurs*; Öhmichen. *Das Bühnenwesen*; Parfaict, *Histoire du théâtre*; Pasquier, *Les Recherches*; Reinhardtstöttner, *Plautus*; Ribbeck, *Die römische Tragödie*; Ribbeck, *Geschichte*; Rosenbauer. *Die poetischen Theorien*; Sainte-Beuve. *Tableau historique*; Scaliger, *Poetices libri septem*; Schanz, *Geschichte*; Stiefel, *Über die Chronologie*; Suchier u. Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Teuffel, *Geschichte*; Tivier. *Histoire*; Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte.*

Anm. 2. Unerreichbar waren bisher die Tragödien *Philanire, femme d'Hippolyte.* von Rouillet; *Agamemnon.* von Le Duchat; *Suzanne,* von La Croix; *La mort de Daire* und *La mort d'Alexandre,* von Jacques de La Taille, sowie die nachstehend verzeichneten Werke: Chappuzeau. *Le théâtre françois. Lyon. 1674*, p. p. E. Fournier et P. La Croix. 1867, p. p. G. Monval, Paris. 1875; Cunliffe. *The Influence of Seneca on Elisabethan Tragedy. London. 1893*; Fournel, *Le vieux Paris. Fêtes, jeux et spectacles. Tours. 1887*; La Péruse, *Œuvres poétiques,* p. p. Gellibert de Seguins. Paris. 1867; La Porte et Chamfort, *Dictionnaire dramatique. Paris. 1776*; Maupoint. *Bibliothèque des théâtres. Paris. 1773*; Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris, de 1548 à 1653; Hôtel de Bourgogne et Marais. Paris. 1887*; Royer, *Histoire universelle du théâtre. Paris. 1869—70.* 4 Bde.

Einleitung.

Die Dramatiker der Renaissance haben sich viel weniger die Griechen, Aeschylus, Sophokles und Euripides, als den Römer Seneca zum Muster genommen. Von wem die zehn unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien verfasst worden sind, diese Frage kann hier nicht in ausführlicher Weise behandelt werden. Wir müssen uns auf einige kurze Bemerkungen beschränken. Beachtenswert ist jedenfalls, dass diese Frage schon im 16. Jahrhundert erörtert worden ist. Thevet[1]) z. B. erwähnt im Jahre 1584, dass Sidonius Apollinaris einen von dem Philosophen Seneca verschiedenen Seneca tragicus annimmt, und dass die *Octavia* zu den fälschlich dem Seneca zugeschriebenen Stücken gezählt wird. Freilich erscheint es zweifelhaft, ob man sich auch schon in dem von uns behandelten Zeitabschnitte (1552—62) mit dieser Frage beschäftigt hat. Dass ihr die französischen Dramatiker des genannten Zeitraums näher getreten sind, ist wohl kaum anzunehmen. Heutzutage werden die Seneca-Tragödien, mit Ausnahme des grösseren zweiten Teiles des *Hercules Octaeus* (von Vers 706 ab) und der *Octavia*, zumeist dem Philosophen Seneca zugeschrieben.[2]) Aus praktischen Gründen werden wir in der Folge den Namen Seneca als „Collectivum“[3]) für die Verfasser aller Tragödien verwenden.

Nachdem aber für sämtliche zehn Tragödien doch mehr

[1]) *Povrtraits* II, 605 r. ff.

[2]) Schanz, *Geschichte* II, 256 f., 266, 273 f.

[3]) Cf. Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 153.

als ein Verfasser in Betracht kommt, und wir andererseits uns nicht nur mit einzelnen derselben zu beschäftigen, sondern vor allem auch den Einfluss ihrer Gesamtheit auf die Entwicklung der französischen Renaissancetragödie zu untersuchen beabsichtigen, erscheint es uns besonders beachtenswert, dass alle zehn, also auch die von einzelnen Forschern nicht als echt anerkannten Tragödien, sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch ihres Inhalts grosse Übereinstimmung aufweisen, so dass jede einzelne als Beispiel ein und derselben, geradezu als typisch zu bezeichnenden Art der Tragödie, der *Seneca-Tragödie,* gelten kann. Die Richtigkeit dieser Behauptung ist wohl am besten aus Fischer's Zerlegung dieser Tragödien in ihre „konstruktiven und kompositionellen Elemente" zu ersehen.[1]) Aber auch andere Forscher haben gelegentlich der Erörterung der Verfasserfrage auf die oben erwähnte Übereinstimmung hingewiesen. So betont Bähr[2]) die in den neun ersten Tragödien herrschende „Gleichförmigkeit der Manier, die gleichmässige Fassung, die Gleichmässigkeit in der Beobachtung der prosodischen und metrischen Grundsätze", Bernhardy[3]) deren „einerlei Technik und einerlei Stil"; nach Teuffel[4]) stimmen sie in den „wesentlichen Eigentümlichkeiten" überein, Ribbeck[5]) sagt: „Ton und Manier ist im ganzen durchweg derselbe"; bezüglich des dem Philosophen Seneca zur Hälfte abgesprochenen *Hercules Oetaeus* hebt Ribbeck (l. c. III, 69) noch besonders die dem ganzen Stücke eigene „Gleichmässigkeit des Stiles" hervor. Bei der *Octavia* haben wir zwei sich so ziemlich gegenüberstehende Ansichten zu verzeichnen. Nach Bähr[6]) zeigt dieses Drama „eine auffallende Verschiedenheit von den übrigen Stücken, und wird schon aus sprachlichen wie metrischen Gründen nicht dem Verfasser der übrigen Stücke, von welchen es in seiner Anlage wie in Fassung und Charakter abweicht,

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 1—22. (Cf. Proescholdt im *Lit. Centralbl. 1894. Nr. 16. Sp. 563.*)

[2]) *Geschichte* I. 220 f.

[3]) *Grundriss* S. 436.

[4]) *Geschichte* S. 624.

[5]) *Geschichte* III, 84.

[6]) l. c. I, 221.

zugeschrieben werden dürfen". Ribbeck[1]) meint dagegen, dass „die Kompositionsweise im wesentlichen von der Schablone der Senecatragödien entlehnt" sei und weist auch auf die Verwandtschaft des Stoffes der *Octavia* mit dem des *Thyestes*, sowie des Charakters Nero's mit dem des Atreus hin.[2]) Bähr, dem es, wie wir gesehen, an der oben erwähnten Stelle darauf ankam, zu begründen, dass die *Octavia* nicht dem Verfasser der neun übrigen Tragödien zugeschrieben werden könne, dürfte auf verschiedene, wirklich vorhandene Eigentümlichkeiten der *Octavia* wohl ein etwas allzugrosses Gewicht gelegt und darüber die von Ribbeck erwähnte, ebensowenig in Abrede zu stellende Thatsache, zu wenig beachtet haben. Schmidt-Wartenberg, der die neun ersten Tragödien als "*Products of the same spirit*" bezeichnet, bemerkt bezüglich der zehnten "*The Octavia, though somewhat different in style, yet resembles the originals so much that it passed for centuries as Seneca's*".[3]) Der letzte Teil dieses Satzes ist allerdings nicht ganz einwandfrei; denn wenn auch z. B. noch Ranke[4]) die *Octavia* dem Philosophen Seneca zuschreibt, so hatte man, wie wir gesehen, doch auch schon im 16. Jahrhundert Bedenken getragen, ihn als den Verfasser dieses Stückes zu betrachten.

Auf die geistige Verwandtschaft der Tragödien mit den philosophischen Werken Seneca's haben übereinstimmend hingewiesen Bähr (l. c. I, 220), Bernhardy (l. c. S. 433), Ranke (l. c. S. 25, 28 etc.), Teuffel (l. c. S. 624 f.), Ribbeck (l. c. III, 83), Schanz (l. c. II, 256 f.).

Wir haben bereits eingangs erwähnt, dass die grossartigen, tragischen Schöpfungen des klassischen Altertums nicht in ihrer originalen, sondern in der von dem *Nachdichter* ihnen gegebenen Gestalt im Abendlande ihre erste Aufnahme gefunden haben. Seneca's Tragödien sind vorzugsweise das Bindeglied zwischen der klassischen Tragödie des Altertums und der neueren klassischen Tragödie; als solches bilden sie „ein sehr wichtiges

---

[1]) l. c. III, 85.

[2]) l. c. III, 84. 88.

[3]) *Senecas Influence* S. 21.

[4]) *Die Tragödien* S. 62, 65.

Moment für die Verbindung des Altertums und der neueren Zeit überhaupt".[1])

Gleichwohl berufen sich die Dramatiker der Renaissance, und insbesondere die französischen Dramatiker des 16. Jahrhunderts nicht selten auf das Vorbild der Alten schlechthin, und wenn der Einfluss des Römers auch einmal eine besondere Berücksichtigung findet, so unterlassen sie es doch niemals, auch die Griechen als Vorbilder zu erwähnen; auch werden diese dann stets in erster Linie genannt.[2]) Ebenso wird in den Äusserungen ihrer Freunde und Zeitgenossen über ihre Bestrebungen und Leistungen auf dem Gebiete der dramatischen

---

[1]) Ranke, l. c., S. 72.

[2]) z. B.: «*Lucelle. Tragédie en prose, disposée d'actes et de scènes, suivant les Grecs et les Latins*».

An den hier erwähnten Titel der *Lucelle* haben wir noch einige Bemerkungen zu knüpfen. Derselbe wird von La Vallière, Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 45) und Brunet (*Manuel* III, 952) als Titel der ersten Ausgabe (Paris, 1576) verzeichnet. Du Verdier (*Bibliothèque* S. 797) dagegen schreibt: «*Loys Le Lars* [sic!] *a escrit, en prose françoise, Luelle* [sic!], *Tragicomédie, disposee en actes et en Scenes, suivant les grecs et latins*». In der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 377) finden wir die Bezeichnung *Comédie*, in ihrem *Dictionnaire* einmal *Tragi-Comédie* (III, 125), einmal *Comédie* (III, 281), bei Mouhy (*Abrégé* S. 140) ebenfalls *Comédie*. In den Ausgaben von Lyon aus dem Jahre 1587 (deren genauer Titel uns von dem Oberbibliothekar der Bibliothek zu Wolfenbüttel gütigst mitgeteilt wurde) und von Rouen aus dem Jahre 1596 (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 162) wird das Stück als *Tragikomödie* bezeichnet. Den genauen Titel einer von Beauchamps (l. c.), La Vallière (l. c.) und Brunet (l. c.) erwähnten, zweiten Ausgabe von Rouen aus dem Jahre 1606 konnten wir nicht ermitteln. In der von Jacques Du Hamel herrührenden, versifizierten Bearbeitung des Stückes (Rouen, 1607; cf. Jacob, l. c. I, 175) kehrt die Bezeichnung *Tragi-comédie* wieder (La Vallière schreibt auch in diesem Falle *Tragédie*; l. c., I, 280). Der auf das Vorbild der Alten bezügliche Zusatz in dem Titel der ersten Ausgabe fehlt bei den folgenden Ausgaben. Was die Bezeichnung des Stückes anlangt, so ist die der späteren Ausgaben die richtige. Das Stück ist thatsächlich eine Tragikomödie (cf. die Inhaltsangaben bei Parfaict, *Histoire* III, 377 ff., und La Vallière, l. c., I, 213 f., ferner Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137). Gleichwohl dürften Beauchamps, La Vallière und Brunet den Titel der ersten Ausgabe richtig mitgeteilt haben. Wir vermuten, dass derselbe erst bei der folgenden Ausgabe abgeändert wurde. Der von Du Verdier verzeichnete Titel

Poesie der Einfluss der Griechen viel stärker betont als der Seneca's.[1])

Die Folge hievon war, dass später dem Einflusse der Griechen auf die Entwicklung der neueren Tragödie in ihren

---

scheint nicht der Ausgabe von 1576 unmittelbar entnommen zu sein; derselbe ist wohl später aus dem Gedächtnisse reproduziert worden. Die Bezeichnung des Stückes als *Komödie* mag durch Missverständnis infolge der Änderung des Titels veranlasst worden sein. Zur Bezeichnung des Stückes als *Tragikomödie* in den späteren Ausgaben hat vielleicht das Beispiel Garnier's Veranlassung gegeben. dessen *Bradamante* (1582) zwar nicht das erste französische Theaterstück überhaupt ist, welches diese Bezeichnung aufweist, aber doch das erste unter denen der neueren von Jodelle und dessen Nachfolgern inaugurierten Richtung (cf. Faguet, *La tragédie* S. 102 u. 212).

[1]) Ronsard sagt z. B.: «*Jodelle le premier, d'une plainte hardie, Françoisement chanta la Grecque Tragedie*» (cf. Parfaict, *Histoire* III, 280); Du Verdier: «*Jodelle . . . s'est fait cognoistre en ceste nouvelle et belle façon d'escrire à l'imitation des Anciens Poëtes Grecs et Latins*» (cf. *Bibliothèque* S. 281). Über Garnier äussert sich Du Verdier (l. c., S. 1098) wie folgt: «*Robert Garnier . . . a choisy le Tragique, pour s'y adonner entierement, auquel il a si doctement et gravement escrit qu'il surpasse tous ceux qui s'en sont voulu mesler voyre semble ne ceder aux Grecs, lesquels il a imité, mais si bien, que s'ils estoyent vivans on ne scauroit iuger s'ils auroient emprunté de luy ou luy d'eux*». Antoine de Baïf verheisst Garnier unsterblichen Ruhm, wie er den griechischen Tragikern zu teil geworden sei: «*Au theatre François, gentil Garnier, tu as Fait marcher grauement Porce à l'ame indomtée: Si la muse Gregoise est encor' escoutee La tienne pour mille ans ne s'amortira pas*» (cf. Garnier, *Les tragédies* I, 10). Von anderen wird Garnier den griechischen Dramatikern nicht nur gleich, sondern er wird sogar weit über dieselben gestellt; so z. B. von Jean Dorat: „*Tres Tragicos habuisse vetus se Graecia iactat: Vnum pro tribus his Gallia nuper habet . . . At nunc vincit eos qui tres Garnerius vnus, Terna ferat Tragicis praemia digna tribus*“ (cf. Garnier, l. c., I, 9), und von Robert Estienne: «*La Grece eut trois autheurs de la Muse tragique, France plus que ces trois estime un seul Garnier. . . . Garnier l'ornement du theatre François Bien qu'il vienne apres eux les surpasse tous trois, Et seul merite auoir la branche aux trois sacree*» (cf. Garnier, l. c., I, 11). Eine Stelle, an welcher Garnier oder einer seiner Vorgänger mit Seneca verglichen würde, dürfte wohl überhaupt nicht zu finden sein. Erwähnt wird Seneca in Vauquelin de La Fresnaye's *Art poétique* (Buch II, Vers 1107 ff., S. 124): «*Au Tragique argument pour te seruir de guide, Il faut prendre Sophocle et le chaste Euripide, Et Seneque Romain*», aber auch hier nur an letzter Stelle.

Anfängen eine viel grössere Bedeutung beigemessen wurde. als demselben thatsächlich zukommt. Noch im 19. Jahrhundert finden wir Literarhistoriker, deren Ausführungen geeignet sind, in dieser Beziehung ganz falsche Vorstellungen zu erwecken.[1])

Aber in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und zwar insbesondere seit dem Erscheinen der heute teilweise überholten. für ihre Zeit jedoch hochbedeutenden *Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie* von Ebert hat man sich mehr und mehr mit den Anfängen der Entwicklung der Renaissancetragödie beschäftigt und bei dieser Gelegenheit auch die eingangs erwähnte Thatsache unzweifelhaft festgestellt.

Dass auch ein Einfluss seitens der griechischen Dramatiker stattgefunden hat, ist ja nicht abzuweisen. Dieser Einfluss aber war eben vorzugsweise nur ein indirekter. Was insbesondere Seneca von den Griechen übernommen hat, das finden wir im allgemeinen auch bei den französischen Dramatikern des 16. Jahrhunderts wieder; aber auch nicht viel mehr als das. Die höhere Wertschätzung der Griechen stand nur in der *Theorie* fest. für die *Praxis* aber hatte sie in jenen ersten Zeiten der französischen Tragödie noch keine oder doch nur wenig Bedeutung.

In den letzten Jahrzehnten ist eine ganze Reihe von Arbeiten erschienen, die sich teilweise oder ausschliesslich mit dem Einfluss Seneca's auf die neuere Tragödie beschäftigen. Die Mehrzahl dieser Arbeiten befasst sich freilich nur mit einzelnen Werken oder Dichtern, nur wenige behandeln kleinere oder grössere Zeitabschnitte; eine gründliche

---

[1]) Cf. Petitot, M., *Répertoire du théâtre françois ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou* (Paris, 1803—1820. I, 13); Suard, *Coup d'œil* S. 52ff.; Sainte-Beuve, *Tableau* I, 261ff. (der Name Seneca wird von Sainte-Beuve erst auf Seite 268 im Zusammenhange mit Garnier erwähnt); Nisard, D., *Histoire de la littérature française* (Paris, 1883[11], II, 94f.) Auch nach Nisard's Darstellung — die erste Auflage des Werkes erschien 1844 — möchte man meinen, dass für Jodelle lediglich die griechische Tragödie und erst für Garnier. ausser dieser auch Seneca als Vorbild in Betracht komme. etc.

Gesamtdarstellung des Einflusses Seneca's auf die neuere Tragödie überhaupt oder auch nur auf die französische Tragödie im besonderen muss erst noch geschrieben werden. [1]) Möge auch unsere Arbeit dem künftigen Verfasser einer solchen Gesamtdarstellung einige brauchbare Beiträge liefern.

---

[1]) Reinhardstöttner's *Plautus* wurde als *Erster Band* eines grösseren Werkes „*Die klassischen Schriftsteller des Altertums in ihrem Einflusse auf die späteren Litteraturen*" bezeichnet. Ein weiterer Band dieses nach der Einleitung zum *Plautus* (S. 9) auf 7 Bände veranschlagten Werkes ist jedoch unseres Wissens bisher nicht erschienen. Seneca's Einfluss sollte im IV. Bande behandelt werden.

Kapitel I.

Die Seneca-Tragödien und ihre Überlieferung.

Unter dem Namen Seneca's sind uns folgende zehn Tragödien überliefert worden: *Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra, Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules Oetaeus* und *Octavia*.

Wir haben zwei Familien von Handschriften dieser Tragödien zu unterscheiden. [1])

Zur ersten Familie gehören:

1) die Handschrift des *Etruscus* (auch *Florentinus*) benannten *Codex Laurentianus* 37, 13, saec. XI—XII, auf der die heute massgebende Rezension der neun ersten Tragödien beruht [2]);

2) einige in dem Miszellankodex des Thuanus (*Codex Parisinus* 8071, saec. IX—X) enthaltene Bruchstücke der *Troades*, der *Medea* und des *Oedipus*;

3) einige auf die *Medea* und den *Oedipus* bezügliche Fragmente des *Ambrosianischen Palimpsests*;

4) die Handschrift des *Codex Ambrosianus* D 276 inf., saec. XIV, und

5) die Handschrift des *Codex Vaticanus lat.* 1769, saec. XIV.

---

[1]) Leo, in seiner Ausgabe von *Seneca's Tragoediae* I, 1 ff., II, S. V. ff.; Tachau im *Philologus*, 1889, XXXXVIII, 341 ff.; Schanz, *Geschichte* II, 257.

[2]) In der Vorrede zu Band II der Ausgabe *Seneca's* von Leo (S. V u. XXX) wird der *Etruscus* als *Laurentianus* 37, 6 bezeichnet.

Die beiden letztgenannten Handschriften bieten mit Ausnahme der *Phoenissae* und des ersten Teiles der *Medea* einen nach der Rezension der zweiten Familie korrigierten Text der ersten. Ausser den neun ersten Tragödien enthalten diese beiden Handschriften auch die zehnte, die *Octavia*.

Die zweite Familie umfasst alle übrigen Handschriften, von denen keine vor der zweiten Hälfte des 14ten Jahrhunderts geschrieben worden ist; sie gehen sämtlich auf eine Rezension zurück, welche einen willkürlich zurechtgemachten und daher trotz seiner Glätte sehr trügerischen Text darbietet. Die Handschriften dieser zweiten Familie enthalten alle zehn, unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien.

Da der *Etruscus* erst im Jahre 1640 von Johann Friedrich Gronov, die anderen Handschriften der ersten Familie aber noch später aufgefunden wurden, so ist anzunehmen, dass man im 16ten Jahrhundert nur die Rezension der zweiten, der interpolierten Familie, gekannt hat, dass also auch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts, insoweit sie sich überhaupt mit dem Studium der lateinischen Originale der Seneca-Tragödien befasst haben, nur diese zweite Rezension benutzt haben konnten.

An dieser Stelle ist es vielleicht nicht uninteressant, festzustellen, was für Ausgaben, bzw. Übersetzungen der Seneca-Tragödien den französischen Dramatikern bis zum Jahre 1561 inkl. zur Verfügung gestanden haben.[1]

I. Ausgaben.

A. Ausgaben, welche in Frankreich erschienen sind:[2]

1. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Pari-

---

[1]) Vapereau's Bemerkung *«Les Tragédies, jointes d'ordinaire aux Œuvres complètes»* (*Dictionnaire* S. 1863) ist wohl kaum richtig. Wir wenigstens haben in den von uns eingesehenen bibliographischen Werken keinerlei Angaben gefunden, welche dieselbe rechtfertigen.

[2]) Im folgenden wird dem obigen Verzeichnisse der Ausgaben Seneca's ein solches der entsprechenden Ausgaben der drei Griechen Aeschylus, Sophokles und Euripides gegenübergestellt, da die Vergleichung der beiden Verzeichnisse geeignet ist, das Überwiegen des Einflusses Seneca's gegenüber jenem der drei Griechen zu zeigen:

siis per Johannem higman vuilhelmum prepositi et vuolfgangum hopyl socios, s. a. [zwischen 1485 u. 1491]. 4⁰.

---

1. *Sophoclis tragoediae septem, Parisiis, apud Simonem Colinaeum*, 1528, 8⁰. (Cf. Panzer VIII, 111, Brunet V, 446; nach letzterem ein Nachdruck der *Editio princeps* (1502); Jacob, *Bibliothèque* I, 5 verzeichnet dieselbe Ausgabe, jedoch ohne Jahreszahl. Es entzieht sich unserer Beurteilung, ob sie im übrigen mit der von Panzer und Brunet verzeichneten identisch ist oder nicht.)

2. *Sophoclis Ajax flagellifer. Parisiis, [per Gerhardum Morrhium]*, 1530, 8⁰. (Cf. Panzer VIII, 140, Brunet V, 452.)

3. *Sophoclis Antigone, Parisiis, apud Joan. Lodoic. Tiletanum*, 1540, 4⁰. (Cf. Brunet V, 452.)

4. *Euripidis Medea et Hecuba, Parisiis, apud Jo. Lodoic. Tiletanum*, 1545, 4⁰. (Brunet II, 1102, der diese Ausgabe nach Maittaire erwähnt, verzeichnet als Datum *1546, ou plutôt 1545*.)

5. *Euripidis Hecuba, Paris, Vascosan*, 1552, 8⁰. (Von Brunet II, 1102, nach Maittaire erwähnt.)

6. *Aeschyli tragoediae, Parisiis, ex officina Adr. Turnebi*, 1552, 8⁰ (Cf. Jacob I, 4, Brunet I, 77 u. Suppl. I, 12.)

7. *Sophoclis tragoediae VII, Parisiis, apud Adr. Turnebum, Parisiis*, 1553, 4⁰. (Cf. Jacob I, 5, Brunet V, 446f.)

8. *Aeschyli tragoediae VII*, s. l. *[Parisiis], ex officina H. Stephani*, 1557, 4⁰. (Cf. Jacob I, 4 u. Suppl. I, 5, Brunet I, 78 u. Suppl. I, 12.)

Zu diesen Ausgaben im griechischen Originaltexte kommen noch einige Übersetzungen in lateinischer Sprache. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit ausdrücklich, dass wir, wenn hier und in den folgenden Ausgaben-Verzeichnissen von Übersetzungen die Rede ist, für die Korrektheit dieser Bezeichnung nicht immer einstehen möchten; wir vermuten vielmehr, dass es sich in einzelnen Fällen wohl auch einmal um eine freiere Bearbeitung eines Stückes handeln kann.

1. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide, latinae factae, Erasmo Roterodamo interprete, Parisiis, ex officina Ascensiana*, 1506, fol. (Cf. Panzer VII, 518.)

2. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete*, s. l. *[Lyon]*, s. a. [vor 1518], 8⁰. (Nach Brunet II, 1102 ein Nachdruck einer Ausgabe von Venedig, 1507.)

3. *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide in latinum translatae. Erasmo Roterodamo interprete; Medea eiusdem, Georgio Buchanano interprete, Parisiis, ex officina Michaelis Vascosani*, 1544, 8⁰. (Cf. Jacob I, 9; Brunet II, 1102 verzeichnet anscheinend dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1554; welches Datum ist richtig? oder handelt es sich um zwei verschiedene Ausgaben?)

4. *Sophoclis tragoediae quotquot extant nunc primum latinae factae, Lutetiae, apud Mich. Vascosanum*, 1544—57, 8⁰. (Cf. Brunet Suppl. II,

Cf. Panzer, *Annales* II, 346; Hain, *Repertorium* Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet, *Manuel* V, 284 f., Copinger, *Supplement* I. 437 f. Panzer weist bezüglich des Datums dieser Ausgabe lediglich darauf hin, dass Balbus erst im Jahre 1485 nach Paris gekommen sei. Brunet folgert aus diesem und noch zwei weiteren Gründen dass diese Ausgabe vor jener von 1491 anzusetzen sei. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 6, schreibt: "*About a year later* [unmittelbar vorher erwähnt er die Ausgabe von Ferrara 1484] *the first French edition was made in Paris*". Ebert. *Entwicklungsgeschichte* S. 87. erwähnt eine Pariser Ausgabe von 1491, die er in einer älteren Auflage von Brunet's *Manuel* gefunden haben will. Wir vermuten, dass Ebert entweder mit dieser Ausgabe die eben von uns unter Nr. 1 erwähnte meint, oder dass er Brunet's Bemerkung zu dieser letzteren «*Cette circonstance ... nous fait placer cette édition parisienne avant celle de 1591*» anders aufgefasst hat, als wir. Nach unserer Ansicht ist nämlich mit «*celle de 1591*» nicht eine zweite Pariser, sondern die unmittelbar darauf erwähnte Lyoner Ausgabe gemeint. Zu beachten ist freilich, dass sich unsere Vermutungen bezüglich der Angabe Ebert's auf die fünfte Auflage des *Manuel* gründen. Prölss, *Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 15, hat die gleiche Angabe offenbar aus Ebert geschöpft.

2. Tragoediae, cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Lugduni, per Anthoniũ lambillon et Marinũ sarazin socios, 1491, 4°.

Cf. Panzer I, 544, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob I, 22, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6, Copinger I, 437. Nach Jacob und Brunet ist dies die erste Ausgabe der Tragödien, in der das Druckjahr angegeben ist.

3. Tragodiae, cum commentariis Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Parisiis, s. t. n., 1498, fol.

Cf. Panzer II, 325, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck einer später zu erwähnenden Ausgabe von Venedig, 1493.

---

669. Zu dieser Ausgabe wird bemerkt: «*Les noms des traducteurs sont le médecin d'Autun Lallemand, Erasme et Buchanan. Dans une jolie reliure du temps, ce volume a été vendu ...*» Es scheint dies eine Art Sammelausgabe zu sein.)

5. *Traduction des sept tragédies de Sophocle en vers latins. Paris. Mich. Vascosan*, 1558, 8°. (Brunet V, 451 schreibt diese Übersetzung Jean Lalemant [sic!] allein zu und bemerkt dabei: «*L'épître dédicatoire est datée du Ier décembre 1555*».)

6. *Euripidis Alcestis, G. Buchanano interprete. Lutetiae. ex officina Michaelis Vascosani*, 1556, 4°. (Cf. Jacob I, 73.)

4. Tragoediae, cum correctione Hieronymi Balbi, Parisiis, s. t. n., 1500, 4°.

Cf. Panzer II, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Auch von Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

5. Tragoediae, Parisiis, in aedibus Joannis Mercatoris, 1511, fol.

Cf. Panzer VII, 557, Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

6. Senece tragędię diligenter recognitae. Venundant Parrhisiis ab Jodoco Badio Ascensio qui eas impressit, 1512, 8°.

Cf. Brunet V, 285, Schmidt-Wartenberg S. 6.

7. L. Annei Senece tragoediae pristinae integritati restitutae per exactissimi iudicii viros post Avantium et philologum Erasmum, Gerardum Vercellanum, Aegidium Maserium explanatae diligentissime tribus commentariis G. Bernardino Marmita Parmensi, Daniele Gaietano Cremonensi, Jodoco Badio Ascensio . . . Venundantur ab eodem Ascensio . . . impensis et industria Ascensiana, 1514, fol.

Cf. Panzer VIII. 13f., Schmidt-Wartenberg S. 6. Diese Ausgabe wird auch von Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806, Bähr, *Geschichte* I, 231, Bernhardy, *Grundriss* S. 434 und Teuffel, *Geschichte* S. 628 erwähnt und von den beiden letzteren als „*Ascensiana*“ bezeichnet.

8. Tragoediae, Paris, 1519.

Schmidt-Wartenberg S. 6 verzeichnet diese Ausgabe als Nachdruck der vorausgehenden.

9. Octavia, Paris, 1533.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

10. Tragoediae, Lugduni, apud Sebast. Gryphium, 1536, 8°.

Cf. Panzer VII, 367, Schmidt-Wartenberg S. 6.

11. Tragoediae, 1538.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ebenfalls von Seb. Gryphius gedruckt, also auch eine Lyoner Ausgabe.

12. Hercules Oetaeus, Paris, 1543.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

13. Tragoediae, 1547.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

14. Tragoediae, Lugduni, Gryphius, 1548, 16°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 6.

15. Thyestes, Paris, 1553.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

16. Oedipus, Paris, 1553.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 6.

17. Tragoediae, 1554.

Nach Schmidt-Wartenberg S. 6, von Seb. Gryphius gedruckt, also eine Lyoner Ausgabe.

B. Ausgaben, welche ausserhalb Frankreichs erschienen sind, oder deren Druckort nicht bekannt ist:

1. Tragoediae, per Andream Gallicum, s. l. [Ferrariae], s. a. [ca. 1484], fol.

Cf. Panzer I. 398. Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Brunet V, 284, Copinger I, 437. Nach Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4. *ca. 1483*, nach Schmidt-Wartenberg S. 6 *in 1484*, nach Hain und Brunet *c. a. 1484*, nach Panzer *c. a. 1484 aut 1485* erschienen; Grässe Bd. I, Tl. I. S. 806 schwankt zwischen den Daten 1481 und 1484. Von Panzer und Brunet, sowie auch von Grässe, Bähr I, 231 und Teuffel S. 628 wird diese Ausgabe als *Editio princeps* bezeichnet.[1])

---

[1]) Die Erstausgaben der Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides sind viel später erschienen:

Euripidis tragoediae quatuor Medea, Hippolytus, Alcestis et Andromache, s. l. [Florentiae], per Laur. Francisc. de Alopa, s. a. [vor 1500], 4°. (Hain Bd. I, Tl. II, S. 325, dessen *Repertorium* nur bis zum Jahre 1500 reicht, verzeichnet nur diese eine Ausgabe eines griechischen Tragikers und setzt dieselbe für *ca. 1496* an. Sie wird auch von Copinger I. 204 erwähnt. Nach Panzer V, 194 erschien sie *sub finem Sec. XV.*, nach Brunet II, 1095, *ante annum 1500*. Christ, *Geschichte* S. 234 setzt sie für 1496 an.)

Sophoclis tragoediae septem, Venetiis, in Aldi Romani academia, 1502, 8°. (Cf. Panzer VIII, 354, Brunet V, 445 u. Suppl. II, 669, Christ S. 212.)

Aeschyli tragoediae sex, Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1518, 8°. (Cf. Panzer VIII, 446f., Brunet I, 77. Christ S. 191.)

Ausser diesen drei Erstausgaben verzeichnen, bzw. erwähnen Panzer und Brunet noch 22 nicht in Frankreich erschienene Ausgaben der drei griechischen Tragiker. 13 derselben sind mehr oder minder vollständige Gesamtausgaben und zwar 1 des Aeschylus (Venetiis 1552), 7 des Sophokles (Florentiae 1518(?), Florentiae 1522, Haganoae 1534, Francofurti 1544, Florentiae 1547, Francofurti 1550, Francofurti 1555), 5 des Euripides Venetiis 1503, Basileae 1537, Basileae 1544, Basileae 1551, Francofurti 1558); die 9 andern Ausgaben enthalten ein oder höchstens zwei Stücke, nämlich 1 des Sophokles *Ajax flagellifer* (Basileae 1533 mit lat. Übers.), 1 den *Ajax* und die *Elektra* desselben Dichters (Argentorati 1540), 4 die *Hekabe* und die *Iphigenia in Aulide* des Euripides (Basileae 1518 (?) mit lat. Übers., Lovanii

2. Tragoediae, s. t. n., s. l., s. a. fol.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Panzer verzeichnet diese Ausgabe erst nach der von uns unter Nr. 3 zu erwähnenden Leipziger Ausgabe, Hain dagegen vor der von Ferrara. Hält Bernhardy 434, welcher schreibt „*Editio princeps ungewiss, um 1481*", diese unter Nr. 2 verzeichnete Ausgabe für die *Editio princeps*, oder sind die von uns unter Nr. 1 und Nr. 2 verzeichneten Ausgaben vielleicht gar identisch?

3. Tragoediae, Liptzick, Martinus Herbipolis, s. a., 4°.

Cf. Panzer I, 503, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Nach Bähr I, 231 wäre diese Ausgabe erst gegen 1500 erschienen.

4. Tragoedia prima, Hercules furens, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [gegen 1490,] 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634, Schmidt-Wartenberg S. 10. Nach letzterem wurde der *Hercules furens* am Ende des 15. Jahrhunderts auch von Erasmus herausgegeben.

5. Tragoedia nona, Octavia, s. l. [Deventer], R. Paffroet, s. a. [vers 1490], 4°.

Cf. Brunet Suppl. II, 634.

6. Tragedie Senece cum commentario Gellii Bernardini Marmitae, Venetiis, per Lazarum Jsoarda de Sauiliano, 1492, fol.

Cf. Panzer III, 324, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313, Jacob Suppl. I,

---

1520. Basileae 1524 mit lat. Übers., Basileae 1530 mit lat. Übers.), 1 seine *Andromache* (Louvain 1537), 1 seine *Elektra* (Romae 1545), 1 die *Hekabe* allein (Lipsiae 1554 mit lat. Übers.).

Unter den ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben von lateinischen Übersetzungen der Tragödien der griechischen Tragiker sind nur 2 Gesamtausgaben, 1 des Sophokles (übersetzt von Naogeorgus, Basileae 1558 und 1 des Euripides (übersetzt von Camillus, Berne, 1550) zu verzeichnen. Die übrigen 14 Ausgaben enthalten nur Übersetzungen eines oder zweier Stücke. Es sind die folgenden: 1 Ausgabe des *Ajax flagellifer* des Sophokles (übersetzt von Leonicerus, Basileae 1533), 4 Ausgaben der *Hekabe* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Liptzik 1501 und Erphordiae 1515, übersetzt von Georgius Anselmus Nepos, Parmae 1506, und übersetzt von *Matthaeus Hevslerus Javranus*, Lipsiae 1554), 8 Ausgaben der *Hekabe* und der *Iphigenia* des Euripides (übersetzt von Erasmus, Venetiis 1507, Viennae Pannoniae 1511, Basileae 1518, Florentiae 1518, Coloniae 1519, Basileae 1522, Basileae 1524, Basileae 1530) und 1 Ausgabe der *Elektra* des Euripides (übersetzt von P. Victorius (oder Camillus?), Bâle nach 1545). 5 dieser Ausgaben von lateinischen Übersetzungen fallen zusammen mit ebensovielen der vorher erwähnten Originalausgaben, die zugleich die lateinische Übersetzung enthalten.

7f. u. D. P. S. 2, Copinger I, 437. Nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der unter A Nr. 2 erwähnten Ausgabe.

7. Tragoediae, s. t. n., s. l., 1493, fol.

Cf. Panzer IV. 59, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313.

8. Tragoediae, cum commentario Danielis Caietani et eiusdem Apologia, Venetiis, s. t. n., 1493, fol.

Cf. Panzer III, 202, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313. Beide verzeichnen die Ausgabe mit der Jahreszahl 1483, bemerken aber dazu, dass sie wohl für 1493 anzusetzen sei.

9. Tragoediae, cum commentariis Gellii Bernardini Marmitae et Danielis Caietani, Venetiis, per Matheum Capcasam, 1493, fol.

Cf. Panzer III, 338, Hain Bd. II, Tl. II, S. 313f., Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt.

10. Tragoediae cum duobus commentariis: videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, per Joannem Tridinum de Cirreto alias Tacuinum, 1498, fol.

Cf. Panzer III, 436, Hain Bd. II, Tl. II, S. 314. Copinger I, 437; auch von Bähr I, 231 und Schmidt-Wartenberg S. 6 erwähnt; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

11. Biga tragoediarum cura Conradi Celtis, s. l. t. et a. n., 4°.

Cf. Panzer IV, 193, Hain Bd. II. Tl. II, S. 314. Nach Panzer *circa finem Sec. XV.* anzusetzen. Nach Reinhardstöttner (*Plautus* S. 35) eine Ausgabe der zwei Tragödien *Hercules furens* und *Thyestes* aus dem Jahre 1486.

12. Tragoediae cum duobus commentariis videlicet Bernardini Marmitae et Danielis Galetani, Venetiis, s. t. n., 1505, fol.

Cf. Panzer VIII. 378. Von uns selbst eingesehen; nach Schmidt-Wartenberg S. 6. ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

13. Tragoediae, Florentiae, studio et impensa Philippi de Giunta, 1506. 8°.

Cf. Panzer VII, 9, Brunet V, 285, Bähr I. 231, Schmidt-Wartenberg S. 6.

14. Tragedie Senece cum duobus commentariis, Venetiis, impr. a Philippo pincio, 1510, fol.

Cf. Panzer VIII, 401, Brunet Suppl. II. 633f., Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

15. L. Annei Senece Cordubensis posterioris Medea, Wittemburgii, per Joannem Gronenberg, 1512, 4°.

Cf. Panzer XI, 538. Schmidt-Wartenberg S. 10.

16. Tragoediae, Florentiae, sumptibus Philippi de Giunta, 1513, 8°.

Cf. Panzer VII, 15, Brunet V, 285f., Bähr I, 231, Schmidt-Wartenberg S. 6; nach Brunet und Schmidt-Wartenberg ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 13.

17. Tragoedia secunda Thyestes, Viennae Pannoniae, in aedibus Hieronymi Vietoris et Joannis Singrenii, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 15, Schmidt-Wartenberg S. 10.

18. Tragoedia sexta, quae Troas inscribitur, Viennae Pannoniae, per Hieronymum Vietorem et Joannem Singrenium, 1513, 4°.

Cf. Panzer IX, 17, Schmidt-Wartenberg S. 10.

19. Tragoediae (ex recens. Hier. Avantii), Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri, 1517, 8°.

Cf. Panzer VIII, 439, Brunet V, 286 u. Suppl. II, 634, Bähr I. 231, Schmidt-Wartenberg S. 6. Von Bernhardy S. 434 als *Vulgata*, von Tachau, *Die Arbeiten* S. 340, als *Aldina* bezeichnet.

20. Octavia per Erasmum Roterodam., Coloniae, ex aedibus Cornelii Zeryckzee pro Jo. Gymnico, 1517, 4°.

Cf. Panzer VI, 377, Schmidt-Wartenberg S. 10.

21. Tragoedia Hercules Furens, Argentorati, apud Joannem Knoblauchum, 1521, 8°.

Cf. Panzer VI, 95, Jacob I, 23, Schmidt-Wartenberg S. 10.

22. Tragoediae cum expositoribus Marmita et Gaietano, Venetiis, per Bernardinum de Vianis de Lexona, 1522, fol.

Cf. Panzer VIII, 475; nach Schmidt-Wartenberg S. 6 ein Nachdruck der Ausgabe B Nr. 9.

23. Tragoediae X, Basileae, per Henricum Petrum, 1529, 8°.

Cf. Panzer VI, 273, Schmidt-Wartenberg S. 10.

24. Tragoediae, Basileae, 1541.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 10.

II. Übersetzungen.

A. In französischer Sprache:[1])

1. Les tragédies de Seneque, desquelles sont extraictz plusieurs . . . sentences tant en latin comme en françoys, et

[1]) Die entsprechenden Übersetzungen der drei griechischen Tragiker sind:

en la fin est adjoustee la vie et trespassement du dit Seneque, ensemble aucuns epitaphes, epigrammes et dictz moraux extraicts de Floret, des parabolles de M[e] Alain et de Thobie (par maistre Pierre Grosnet). Paris, Denys Janot, 1534, in-8.

Cf. Brunet V, 287, der zu dieser Ausgabe bemerkt: «*Ce livre se trouve ordinairement à la suite de celui qui a pour titre: Les Authoritez . . . du grant Seneque* (*voir ci-dessus, col.* 282)». In Spalte 282 verzeichnet Brunet folgende Ausgabe:

Les authoritez, sentences et singuliers enseignements du grant censeur, poëte, orateur et philosophe moral Seneque, tant en latin comme en françois . . . On les vend . . .

---

1. Tragedie de Sophocles intitulée Electra . . . traduicte du grec . . . en rythme Francoyse (par Lazare de Baïf). Paris, pour Est. Roffet, 1537, 8⁰. (Cf. Jacob I. 6f. u. Suppl. I. 5, Brunet V. 452f., Hennebert, *Histoire* S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 10, Pinvert, *Baïf* S. 102).

2. La Tragedie d'Euripide, nommee Hecuba: traduicte du Grec en rythme Francoise (par Laz. de Baïf). Paris, Robert Estienne, 1544, 8⁰. (Cf. Jacob I, 10, Brunet II, 1104, Hennebert S. 134, Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert S. 103. Die von Jacob Suppl. I, 6 erwähnte Ausgabe von 1554 ist wohl mit der eben erwähnten identisch).

3) L'Iphigenie d'Euripide . . . tournée de grec en françois, par l'auteur de l'Art poétique (Thomas Sibilet), Paris, Gilles Corrozet, 1549 (nouv. titre 1550), 8⁰. (Cf. Jacob I, 9, Brunet II, 1105, Hennebert, S. 134 Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10. Jacob bemerkt ausdrücklich, dass sich die Ausgabe von 1550 von der von 1549 nur hinsichtlich des Titels unterscheidet).

4. Nachdruck der unter Nr. 2 erwähnten Übersetzung der *Hekabe* von Lazare de Baïf, Paris, Robert Estienne, 1550, 8⁰. (Cf. Jacob I, 9f., Brunet II, 1104, Hennebert S. 134. Anm. 1, Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, Pinvert. S. 105. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 471, Beauchamps, *Recherches* Tl. I. S. 165, Goujet, *Bibliothèque* IV, 179 u. 465, erwähnen eine Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Guillaume Bouchetel, die im Jahre 1550 und zwar nach den beiden ersten bei Robert Estienne, nach Goujet bei Estienne Roffet gedruckt worden sein soll. Auch Birch-Hirschfeld, Anm. S. 10, verzeichnet diese Ausgabe. Faguet, *La tragédie* S. 178 ist der Ansicht, dass die Übersetzung Bouchetel's nicht gedruckt worden ist. Die Vermutung, dass in diesem Falle Verwechslungen mit den unter Nr. 4, bzw. (hinsichtlich des Druckers) Nr. 1 erwähnten Ausgaben von Übersetzungen Baïf's stattgefunden haben, liegt sehr nahe).

en la boutique de Denis Janot. — Cy finent les authoritez, etc. nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis (fut acheue d'imprimer le 2 e de may Mil cinq cens XXXIIII), pet. in-8., lettres rondes.

Hierzu wird bemerkt: «*Ce recueil est ordinairement accompagné de la traduction des Tragédies de Sénèque par P. Grosnet, imprimée également en 1534* (*voy. ci-après*)*; les deux part. rel. en 1 vol. mar. bl. 30 fr. Veinant.*

Im Supplement II, 631 wird verzeichnet:

Les Authoritez, Sentences et singuliers enseignemens du grand Censeur, poëte orateur et philosophe moral Senèque, tant en latin comme en francoys, par P. Grosnet. Paris, Denys Janot et Jehan Longis, 1534, in-8. — Les Tragédies de Sénèque . . . Et en la fin est adioustée la Vie et Trespassement dudict Sénèque, par P. Grosnet. Paris, D. Janot, 1534, in-8, lett. rondes.

2. Cy commence la premiere tragedie du grand Censeur, poete, philosophe et Orateur moral Seneque, laquelle est nommee Hercules furens. — Fin des Sentences et motz dorez de toutes les tragédies du grand Censeur, Poete, Orateur, et Philosophe moral Seneque tant en latin comme en françoys. (Par maistre Pierre Grosnet, maistre es ars, et licentier en chascun droict.) Imprimez nouvellement par Denys Janot pour Jegan (sic!) Longis et Pierre Sergent. s. d. in-8 de 56 ff. sign. A-Giii.

Das ist die von Jacob I, 23 verzeichnete Ausgabe, zu der er bemerkt: «*Cette édition, sans titre, est différente de celle de 1534, avec titre au nom de Longis seul.*»

Auf diese Ausgabe bezieht sich folgende Bemerkung Brunet's V. 287: «*Un exemplaire sans titre, mais qui paraît être d'une édition différente, est porté à 5 fr. dans le cat. de Soleinne, nº 151. C'est un in-8 de 56 ff.; signat. A-Giij, avec cette souscription: Imprimez nouuellement par Denys Janot pour Jegan* (*sic!*) *Longis et Pierre Sergent* (*sans date*).

Die Vermutung Brunet's, dass bei der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Titel fehlt, hat jedenfalls viel Wahrscheinlichkeit für sich. Der Name Longis wird bei Brunet in der Ausgabe der Übersetzung der Tragödien überhaupt nicht erwähnt. Dagegen verzeichnet Panzer VIII, 180 eine Ausgabe «*Les Tragedies* . . . (der Titel stimmt, insoweit wir denselben nicht mitteilen, mit

dem bei Brunet V, 287 überein) . . . *des Paraboles de Mr. Alain et de Thobie, et plusieurs autres. Paris, par Jean Longis. MDXXXIV. 8.»* Überdies ist zu beachten, dass die von Brunet V, 282 erwähnte Ausgabe der *Authoritez* hinsichtlich der Angaben über den Drucker *«nouuellement imprimees par Denys Janot, pour Pierre Sergent et Jehan Longis»* mit der von Jacob verzeichneten Ausgabe der Übersetzung der Tragödien übereinstimmt. Sollte diese Ausgabe der *Authoritez* vielleicht als erster Teil zu der von Jacob verzeichneten gehören? Freilich würde alsdann, nach Brunet wenigstens, dieser erste Teil ein auf die Zeit des Druckes bezügliche Angabe enthalten. Die Angaben bei La Croix, *Bibliothèque* II, 286, sowie bei Goujet VI, 185 u. 423 sind nicht ausführlich genug, als dass sie in diesem schwierigen Falle eine Aufklärung geben könnten. Eine Entscheidung der Frage, ob den von Brunet und Jacob verzeichneten Ausgaben thatsächlich zwei verschiedene Ausgaben zu Grunde liegen oder nicht, kann wohl erst nach Einsichtnahme eines der mit Datum versehenen Exemplare getroffen werden.

Eben so schwer zu entscheiden wie die Frage, welche die Ausgaben selbst betrifft, ist eine zweite bezüglich ihres Inhalts.

Goujet (*Bibliothèque* VI, 423) verzeichnet: *Paraphrase de quelques endroits des Tragédies de Seneque (en prose) par Pierre Grognet ou Grosnet, à la suite de ses Sentences de Seneque le Philosophe, à Paris, 1534, in-8⁰.*

Auf S. 185 desselben Bandes bemerkt er zu dieser Ausgabe: *«Rien de plus mauvais. Je ne vous conseille pas de vous ennuïer avec ce miserable Traducteur. Sa paraphrase ne contient au reste qu'environ cinquante pages.*

Rigoley de Juvigny (La Croix du Maine, l. c. II. 287, Anm.) erwähnt eine *Paraphrase en prose de quelques Tragédies de Sénèque, imprimée chez Denys Janot, Paris, 1534, in-8⁰*, als Werk Pierre Grosnet's.

Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1836) möchte man vermuten, dass Grosnet Übersetzungen sämtlicher Tragödien bietet. Auch Birch-Hirschfeld (*Geschichte*, Anm. S. 11) scheint seine Ausgabe für eine Übersetzung sämtlicher Tragödien zu halten. Um eine solche kann es sich indessen nach dem Vorausgehenden wohl kaum handeln.

Ausser Grosnet kommen hier nur noch die beiden später noch ausführlicher zu besprechenden Übersetzungen, bzw. Bearbeitungen des *Agamemnon* von Toutain (1556) und Le Duchat (1561) in Frage.

B. Übersetzungen in andere Sprachen:[1]).

1. Tragedia quarta, ital. a Pythio, Venetia, stampata per Christofolo di Pensa da Mandello, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287, Copinger I, 438.

2. La tragedia dita Agamemnone, ital. ab Evangelista Fossa da Cremona, Venesia, impressa per Maestro piero bergamascho a le spese de zuan antonio de Monsera, 1497, 4°.

Cf. Hain Bd. II, Tl. II, S. 314, Brunet V, 287 f., Copinger I, 438.

3. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1559.

Cf. Schmidt-Wartenberg S. 9.

4. Troades übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9; nach letzterem ein Nachdruck der Ausgabe Nr. 3.

5. Thyestes übersetzt von Jaspar Heywood 1560.

Cf. Brunet V, 288, Schmidt-Wartenberg S. 9.

6. Le tragedie tradotte da Lod. Dolce, Venetia, Sessa, 1560, 12°.

Cf. Brunet V. 287, Vapereau 1863.

7. Hercules furens, ins Englische übersetzt 1561.

Cf. Wülker S. 203. Nach Schmidt-Wartenberg (S. 9) wäre der

---

[1]) Diesen Übersetzungen Seneca's entsprechen folgende der griechischen Tragiker: eine Übersetzung der *Antigone* des Sophokles von Luigi Alamanni (Venezia, 1533); Panzer (VIII, 534), der diese Ausgabe verzeichnet, nennt zwar den Übersetzer nicht, es ist indessen wohl anzunehmen, dass dies eine Separatausgabe der auch in dem 2. Bande der *Opere toscane al christianissimo re Francesco primo* von Alamanni (Venise 1533) ist, weil der Drucker dieses letztern Werkes, Pietro de Nicolini da Sabio, von Panzer auch als Drucker der vorher erwähnten Einzelausgabe der *Antigone* genannt wird (cf. Panzer VIII. 333, Brunet I, 125); weitere Ausgaben des 2. Bandes der *Opere toscane* erschienen zu Lyon (1533) und zu Venedig (1542; cf. Panzer VII, 353, Brunet, l. c.); eine spanische Übersetzung der *Elektra* des Sophokles von Hernan Perez de Oliva (Burgos 1528 und Burgos 1531, cf. Brunet Suppl. II, 669; letztere Ausgabe von demselben Drucker, daher wohl auch dieselbe Übersetzung) und endlich eine italienische Übersetzung der *Hekabe* des Euripides von Giovanbatista Gelli (Florentiae, s. a., cf. Panzer VII, 50). Insgesamt 3 Übersetzungen in 7 Ausgaben.

Hercules furens erst im Jahre 1581 und zwar von J. Heywood übersetzt worden.

Aus diesen Ausgabenverzeichnissen ergibt sich folgende Tabelle:[1])

	Ausgaben im Originaltext 41		Ausgaben von Übersetzungen 11		52
	in Frankreich erschienen 17	nicht in Frankreich erschienen 24	in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
Gesamtausgaben	13	17	2	—	32
Ausgaben einzelner Tragödien	4	7	2	7	20

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich ist, war in Frankreich an Seneca-Ausgaben kein Mangel. Während gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts die italienischen Ausgaben viel zahlreicher sind, als die französischen, mehren sich diese letzteren gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts ganz bedeutend. Wir zählten deren im ganzen nicht weniger

[1]) Über die Ausgaben der Werke der drei griechischen Tragiker orientiert folgende, der obigen entsprechende Tabelle:

	Ausgaben im Originaltext 33		Ausgaben von Übersetzungen 33				66
	in Frankreich erschienen 8	nicht in Frankreich erschienen 25	in lateinischer Sprache 22		in französischer Sprache 4	in andern Sprachen 7	
			in Frankreich erschienen 6	nicht in Frankreich erschienen 16			
Gesamtausgaben	4	16	2	2	—	—	24
Ausgaben einzelner Tragödien	4	9	4	14	4	7	42

als 17, darunter 13 Ausgaben sämtlicher zehn Tragödien. Mitunter mag wohl auch einmal eine der 24 ausserhalb Frankreichs erschienenen Ausgaben benutzt worden sein, unter denen ebenfalls die Ausgaben sämtlieher zehn Tragödien (17) bei weitem überwiegen. Französische Übersetzungen der Seneca-Tragödien aus der Zeit bis zum Erscheinen der beiden *Agamemnon* von Toutain und Le Duchat dürften mit Ausnahme jener von Grosnet, bezüglich derer übrigens nicht einmal feststeht, ob sie als eine vollständige Übersetzung sämtlicher Tragödien zu betrachten ist, nicht existiert haben. Es ist ja wohl auch anzunehmen, dass der Bedarf an solchen nicht gross war, und dass insbesondere den französischen Renaissancedramatikern, die ja doch sämtlich den gebildeten Kreisen angehört haben, das Verständnis des lateinischen Originaltextes wenigstens in sprachlicher Hinsicht keine besonderen Schwierigkeiten bereitet hat. An die Benutzung einer der Übersetzungen in eine andere als die französische Sprache ist wohl noch weniger zu denken. [1])

---

[1]) Wenn man die Tabelle und Verzeichnisse der Ausgaben der drei griechischen Tragiker mit jenen der Seneca-Tragödien vergleicht, so ergeben sich die nachstehend verzeichneten Resultate. Die Ausgaben der ersteren beginnen viel später zu erscheinen, als die der letzteren (nur 1 Ausgabe eines griechischen Tragikers erschien vor 1500, die erste in Frankreich erst 1528). Die Zahl der Ausgaben der Seneca-Tragödien (52) ist fast eben so gross wie die der drei griechischen Tragiker zusammen (66). Bei den letztern ist die Zahl der Übersetzungen eine ungleich grössere (33). als bei den Seneca-Tragödien (11). Bei den griechischen Tragikern ist die Anzahl der Gesamtausgaben eine viel geringere (24) und dafür die der Einzelausgaben eine viel grössere (42), als bei den Seneca-Tragödien (32, bzw. 20). Trotz der verhältnismässig grossen Zahl von Einzelausgaben der griechischen Tragiker ist die Zahl der Tragödien, die sie umfassen, doch nur eine sehr geringe (9, nämlich 3 des Sophokles: *Aiax*, *Antigone* und *Elektra* und 6 des Euripides: *Alkestis*, *Andromache*, *Elektra*, *Hekabe*, *Iphigenia in Aulis* und *Medea*), weil einzelne derselben eine unverhältnismässig grosse Anzahl von Ausgaben gefunden haben (von der *Hekabe* z. B. erschienen 9. von der *Iphigenia in Aulis* 1. von beiden Stücken zusammen 15 Ausgaben, so dass also auf diese zwei Stücke allein nicht weniger als 25 Ausgaben entfallen.) Weitaus die grösste Zahl der Gesamtausgaben der griechischen

In Anbetracht der nicht unbedeutenden Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien versteht es sich wohl von selbst, dass wir bei unseren Untersuchungen die Rezension der interpolierten Familie zu Grunde legen.

Die Ausgabe der Seneca-Tragödien von Leo bietet einen kritisch behandelten Text, der in erster Linie auf dem *Etruscus* beruht. Auf Abweichungen dieses Textes von der Rezension der interpolierten Familie wird in den Fussnoten verwiesen und zwar durch den Buchstaben A, wenn kein Zweifel besteht, dass die betreffende Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht, mit dem Buchstaben ς dagegen, wenn es ungewiss erscheint, ob eine Lesart auf die ursprüngliche *recensio interpolata* zurückgeht oder einem spätern Interpolator zuzuschreiben ist.

Neben dieser Ausgabe von Leo haben wir in verschiedenen Fällen zwei aus dem 16ten Jahrhundert stammende Ausgaben der Tragödien benutzt. Die eine derselben wurde 1505 zu Venedig, die andere 1576 zu Antwerpen gedruckt. Eine französische Ausgabe aus dem 16ten Jahrhundert ist uns leider nicht zugänglich gewesen.

Die wesentlichsten Verschiedenheiten der beiden Handschriftenfamilien der Seneca-Tragödien bestehen:

1. in dem Hinzutreten eines zehnten Stückes, der *Octavia*, in der interpolierten Familie;

2. in einer verschiedenen Aufeinanderfolge der einzelnen Tragödien in den beiden Familien:

3. in verschiedenen Titeln für fünf der zehn Tragödien:

4. in einer Reihe von Verschiedenheiten hinsichtlich der Verteilung kleinerer und grösserer Textpartien an die Träger der einzelnen Rollen, Verschiedenheiten. die

---

Tragiker aber ist erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts erschienen. Endlich ist auch noch zu berücksichtigen dass speziell Frankreich an den Ausgaben der griechischen Tragiker einen verhältnismässig viel geringeren Anteil hat (auf dasselbe treffen nur ca. 27 Prozent der von uns verzeichneten Ausgaben derselben), als an den Ausgaben der Seneca-Tragödien (von denen nicht weniger als ca. 40 Prozent auf Frankreich entfallen).

5. nicht unwesentliche wenn auch nur teilweise Verschiedenheiten des Textes selbst zur Folge haben.

Ad. 3. Die verschiedenen Titel sind

im Etruscus:	in den Handschriften der interpolierten Familie:
Hercules	*Hercules furens*
Troades	*Troas*
Phoenissae	*Thebais*
Phaedra	*Hippolytus*
Hercules	*Hercules Oetaeus*

Ad. 4. Nach der recensio interpolata ist z. B. der Chor an dem Dialoge der 1. Scene des IV. Aktes des *Hercules furens* nicht beteiligt. Die Überschrift der Scene im *Etruscus*, nämlich *Hercules, Amphytrion, Megera, Chorus* weist dagegen auf eine Beteiligung des Chores hin; allerdings wird auch bezüglich dieser Handschrift keine Zuteilung bestimmter Verse an den Chor von Leo vermerkt. Aber im *Ambrosianus*, dessen Scenenüberschrift zwar mit jener der *recensio interpolata* übereinstimmt und daher, statt *Chorus*, *Theseus* verzeichnet, sind die Verse 1032 bis 1034 dem Chore zugeteilt. — Die Verteilung der Verse 99 bis 131 des Wechselgesanges zwischen Hecuba und dem Chore am Ende des 1. Aktes der *Troades* ist in der *recensio interpolata* eine andere, als im *Etruscus* u. s. w.

Die oben unter 2 aufgeführte Verschiedenheit der beiden Handschriften-Familien ist belanglos für die Untersuchung des Einflusses der Seneca-Tragödien auf die französische Tragödie des 16. Jahrhunderts. Alle übrigen aber sind wohl zu berücksichtigen.

Was die in den Handschriften der interpolierten Familie hinzugekommene *Octavia* betrifft, so ist zu bemerken, dass sie mit zu denjenigen der zehn Tragödien gehört, welche französischen Dramatikern des 16ten Jahrhunderts als Vorlage gedient haben. Wir erinnern daran, dass Garnier dieselbe für seine *Porcie* (1568)[1]) nicht nur als Muster benützt, sondern auch

[1]) Die den hier erwähnten Tragödien Garnier's beigefügten Jahreszahlen beruhen auf den Angaben Förster's in seiner Ausgabe

grössere Partien derselben bei teilweise fast wörtlicher Anlehnung an den lateinischen Text verwertet hat. Auch in seiner *Cornelie* (1573? oder 1574), in seinem *Marc-Antoine* (1578) und in seinen *Juives* (1583) sind vielfach Anklänge an die *Octavia* zu beobachten.[1] Ausser dieser Verwertung der Tragödie durch Garnier sind noch zwei Bearbeitungen derselben zu erwähnen, eine *Octavie* (1589) von Roland Brisset und *Octavie, femme de l'empereur Néron* (1599), das Werk eines Anonymus.[2]

Der Titel der Tragödien in den Handschriften der interpolierten Familie erklären uns die Wahl der Titel verschiedener französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Garnier wählte wohl lediglich in Anlehnung an die entsprechenden Titel der *recensio interpolata* die Titel *Hippolyte* (1573) und *La Troade* (1579.) Brisset betitelte seine Bearbeitung des ersten Hercules *Hercule furieux* (1589), Nicolas Le Digne jene des zweiten *Hercules Oeteus* (1584), Robelin seine Bearbeitung der Phoenissae *La Thébaide* (1584). Vielleicht ist auch bei der Wahl des Titels von Jean de La Taille's Tragödie *Saül le furieux* (1562?) der Titel des ersten *Hercules* nach der interpolierten Familie nicht ohne Einfluss gewesen.

Wenn auch die unter 4 und 5 besprochenen Verschiedenheiten nicht wesentliche Verschiedenheiten der Tragödien als solche bewirken, so sind sie doch geeignet, einzelne Scenen verschiedenartig zu gestalten. Zu diesen in den beiden Handschriften-Familien verschiedenartig gestalteten Scenen gehören z. B. auch solche, an welchen der Chor beteiligt ist. Es wird sich in der Folge zeigen, dass die Berücksichtigung dieser

---

der Tragödien dieses Dichters (Garnier, *Les tragédies* Bd. I, S. XII, Bd. II, S. XXXIII).

[1]) Cf. Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 21 ff., Rigal, *Le théâtre* S. 289.

[2]) Unrichtig ist Schmidt-Wartenberg's (cf. l. c., S. 28, Anm.) Angabe, dass auch Nicolas Le Digne die *Octavia* übersetzt habe. Le Digne's Bearbeitung des *Hercules Oetaeus* wird dagegen von Schmidt-Wartenberg nicht erwähnt.

Verschiedenheiten für die Untersuchung über die Behandlung des Chores sehr wohl geboten scheint. Von grosser Bedeutung ist die Berücksichtigung dieser Verschiedenheiten auch bei der Beurteilung französischer Übersetzungen und Bearbeitungen der Seneca-Tragödien. Es finden sich in denselben zahlreiche Stellen, die mit der Lesart des *Etruscus* nicht übereinstimmen, sich aber nach der Rezension der interpolirten Familie auf die einfachste Weise erklären lassen.

Auf weitere Einzelheiten bezüglich der Seneca-Tragödien, insbesondere auf eine eingehende Besprechung der Komposition derselben, können wir uns, wenn wir den Umfang der vorliegenden Arbeit nicht allzusehr ausdehnen wollen, nicht einlassen. Wir werden uns deshalb im weitern Verlaufe derselben in der Hauptsache an die Ausführungen Fischer's in seinem Buche *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie* halten, welches in seinem ersten Teile eine bisher noch nicht so eingehend durchgeführte Untersuchung über die Konstruktion und Komposition der Seneca-Tragödien bringt. In den Fällen, in welchen wir anderer Meinung sind, als Fischer oder etwas beizufügen haben, wollen wir das in dem zweiten Teile unserer Arbeit gelegentlich der Besprechung der französischen Tragödien thun.

Kapitel II.

Die französischen Tragödien von 1552 bis 1561.

Dem ersten Dezennium nach der ersten Aufführung der *Cléopâtre* des Jodelle sind vielleicht die in dem folgenden Verzeichnisse enthaltenen Tragödien zuzuteilen.

Zeit der Abfassung	Jahr der ersten Aufführung	Jahr des ersten Druckes	Titel	Verfasser
?	1552	1574	*La Cléopâtre capt.*	Jodelle
?	?	1574	*Didon se sacrif.*	„
?	1553? od. 1554?	1555	*Médée*	La Péruse
?	1554	1559	*Sophonisba*	Saint-Gelais
?	1556?	1556	*Agamemnon*	Toutain
?	1556?	1556?, (1566)	*Josias*	Messer Philone (Des Mazures?)
?	1557?	1565?, (1566)	*David combatt.* „ *triomph.* „ *fugitif*	Des Mazures
?	1558?, (1561)	1561	*Jules César*	Grévin[1])
?	1560?	1561	*La Soltane*	Bounyn[2])
?	1560?, 1563?	1563	*Philanire*	Rouillet
?	1561?	1561?	*Agmemnon*	Le Duchat
?	1561	1566	*Aman*	Rivaudeau
?	1561?	—	*Suzanne*	La Croix
Zwischen 1559 und 1562	1562?	1573	*Alexandre*[3])	Jacques de La Taille
	1562?	1573	*Daire*[3])	

Wir haben ursprünglich, ausser nach den Daten für die erste Aufführung und für den ersten Druck, auch nach solchen für die Abfassung der einzelnen Tragödien gesucht, aber nur so unsichere Anhaltspunkte gefunden, dass wir auf eine Berücksichtigung derselben bei der Herstellung des obigen Verzeichnisses fast immer verzichten mussten.

Die Daten der ersten Drucke sind im allgemeinen viel leichter und mit ungleich grösserer Sicherheit festzustellen, als die für die Aufführung der genannten Stücke.

Angaben über die Aufführung der Tragödien finden sich

---

[1]) Nach Pinvert (*Jacques Grévin*, S. 21, Anm. 1) schrieb der Dichter seinen Namen mit einem *accent aigu.*

[2]) Nach der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 325, Anm. a) hat der Dichter selbst Bounyn und nicht Bounin geschrieben.

[3]) Neben den Titeln *Alexandre* und *Daire* fanden wir bei den einschlägigen Autoren auch die folgenden verwendet: «*La mort d'Alexandre, Darie, Darius. La mort de Daire*, bzw. *La mort de Darie*». Die in der obigen Liste enthaltenen Namen kamen am häufigsten vor. Wie lauten die Titel in den Originalausgaben?

bei einigen Autoren [1]) nur vereinzelt. Zahlreichere Angaben bieten der Brüder Parfaict *Dictionnaire des théâtres de Paris* und Léris; die meisten Daten über Aufführungen finden wir aber in Mouhy's *Tablettes* und in dessen *Abrégé*, sowie in dem von Faguet so häufig zitierten *Journal du théâtre français*. Doch sind die genannten Werke teilweise nur wenig oder gar nicht zuverlässig.

Dass Beauchamps' Angaben mit Vorsicht aufzunehmen sind, wurde schon von Dannheisser hervorgehoben. [2]) Viel günstiger als von diesem wird Beauchamps jedoch von Stiefel beurteilt [3]), und auch wir halten diesen Autor immer noch für einen der verlässigeren.

Auf die Unzuverlässigkeit der Brüder Parfaict ist schon oft hingewiesen worden. [4]) Wichtig erscheint es uns jedoch, noch besonders darauf aufmerksam zu machen, dass die beiden von den Brüdern Parfaict verfassten Werke, die *Histoire* und das *Dictionnaire* durchaus nicht gleichwertig sind. Das letztgenannte wurde von den Verfassern nur begonnen, nicht aber auch vollendet. Nach dem Tode des einen der beiden Brüder, François, im Jahre 1753, gab der andere, Claude, die Fortsetzung des Werkes auf. [5]) Es erschien im Jahre 1756. Der Name dessen, der es fortgesetzt hat, ist in demselben

---

[1]) So z. B. bei La Croix, Du Verdier, Beauchamps, Goujet, in der *Histoire du théâtre français* der Brüder Parfaict, in der *Bibliothèque du théâtre français* des Duc de La Vallière und in verschiedenen andern Werken.

[2]) Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1892. XIV, 44: „*Wehe dem Litterarhistoriker, der an Beauchamps' Aufstellungen keine Kritik übt.*"

[3]) *Über die Chronologie* S. 2: „*Der fleissige und zuverlässige Beauchamps.*"

[4]) z. B. von Lombard, *Étude sur Alexandre Hardy*, in: Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1880. I, 161—185, 348—397, 1881. II, 63—72 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74); Chardon, *La vie de Rotrou mieux connue* S. 18 (zitiert von Rigal, l. c.): Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74 ff.; Dannheisser, *Studien zu Jean de Mairet's Leben und Wirken* und *Zur Chronologie der Dramen Jean de Mairet's*, in den Rom. Forsch. V (zitiert in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L., 1889. XI, 65—72, bzw. 1890. XII, 97—100); Stiefel, *Über die Chronologie* S. 1; Mahrenholtz in d. Zschr. f. fr. Spr. u. L. 1889. XI, 145 und 1890. XII, 240.

[5]) Cf. *Dictionnaire* Bd. I. S. III.

nicht genannt. Verschiedene Stellen der in dem I. Bande enthaltenen Vorrede, sowie vor allem auch der Umstand, dass Claude Parfaict durch eine in Mouhy's *Abrégé* abgedruckte, allerdings erst vom 14. Dezember 1767 datierte *«Renonciation de M. Parfaict à son Privilege pour l'Histoire du Théatre François»* [1]) auch das erwähnte *Privilège* an den *Chevalier* übertragen hat, lassen schliessen, dass dieser der Fortsetzer des *Dictionnaire* ist. Die bedeutende Mehrung an Daten, welche dieses letztere der *Histoire* gegenüber aufweist, sowie auch andere Verschiedenheiten der beiden Werke sind wohl zumeist auf Mouhy's Rechnung zu setzen. Die Übereinstimmung der Angaben des *Dictionnaire* mit jenen in Mouhy's Werken wird die Richtigkeit unserer Annahmen bestätigen. Dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict aber kann wegen der Beteiligung Mouhy's an dessen Bearbeitung kaum mehr Bedeutung beigemessen werden, als den Werken dieses Autors selbst.

Mouhy's *Tablettes dramatiques*, sowie des gleichen Verfassers *Abrégé de l'histoire du théâtre français* sind von Stiefel als äusserst geringwertig beurteilt worden. [2]) Auch Léris' *Dictionnaire* ist nur eine Kompilation von untergeordneter Bedeutung. [3])

Die Angaben Nicéron's, sowie diejenigen der *Anecdotes*

---

[1]) Cf. *Abrégé* Bd. I, S. XIV.

[2]) *Über die Chronologie* S. 2f. *Die Tablettes* werden als „*ein aus Beauchamps und Parfaict zusammengestoppeltes alphabetisches Dramenverzeichnis mit wörtlich gestohlenen Notizen*" bezeichnet, welches „*trotz der beiden trefflichen Führer*" — Beauchamps und Parfaict sind gemeint — „*Schnitzer genug* enthält". Etwas sonderbar mag es erscheinen, dass die Brüder Parfaict an dieser Stelle als treffliche Führer bezeichnet werden, nachdem auf der vorausgehenden Seite erklärt worden war, dass das Ansehen dieser Historiker besonders hinsichtlich der Chronologie in den letzten Jahrzehnten bedenklich erschüttert worden sei etc. Stiefel wollte durch die oben angeführte Äusserung jedenfalls konstatieren, dass die *Tablettes* ausser den auf Beauchamps und Parfaict beruhenden Fehlern noch eine recht grosse Zahl anderer enthalten. Das *Abrégé*, in dessen *Avertissement* (I, S. VII) die Tablettes als erste Ausgabe dieses zweiten Werkes bezeichnet werden, ist nach Stiefel „*fast ganz wertlos* und *bekundet selbst den Tablettes gegenüber einen entschiedenen Rückschritt*", ein Urteil, dem wir vollständig beipflichten.

[3]) Rigal. *Alexandre Hardy* S. 74.

dramatiques und der *Annales dramatiques* beruhen nach Stiefel fast ausschliesslich auf Beauchamps und Parfaict.[1]) Die *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations* ist schon von Ebert als *„eine sehr unkritische Kompilation“* bezeichnet worden.[2]) Mehr Vertrauen verdient dagegen La Vallière's *Bibliothèque*,[3]) welche von Stiefel das *„wichtigste historische Werk über das französiche Theater“* genannt wird.

Bezüglich des handschriftlich erhaltenen *Journal du théâtre français*, welches ebenfalls Mouhy zugeschrieben wird[4]), äussert sich Faguet wie folgt: *«Ce Journal du théâtre français est . . . d'une autorité très douteuse, les sources n'y étant point indiquées Cependant les indications et dates que l'on peut contrôler par les dates et indications des contemporains se trouvent généralement exactes»*. Faguet bemerkt ferner, dass die Daten des *Journal* mit jenen in Mouhy's *Abrégé* übereinstimmen,[5]) und meint deshalb, das erstere könne wohl das *«manuscrit préparatoire»* für das letztere gewesen sein. Das *Journal* verzeichne auch den Ort der Aufführung, der im *Abrégé* nicht angegeben werde. Wohl aus diesem Grunde hat Faguet das *Journal* und nicht das *Abrégé* benutzt. Am Schlusse seiner Bemerkungen über ersteres versäumt Faguet indessen nicht, darauf aufmerksam zu machen, dass er dasselbe nur *«sous le bénéfice de ces»* [der vorher besprochenen] *réserves»* zitieren werde. Viel skeptischer als Faguet steht Rigal[6]) diesem *Journal du théâtre*

---

[1]) *Zur Chronologie* S. 2.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129, Anm.

[3]) Rigal, *Alexandre Hardy* S. 74; Stiefel, in: *Litteraturbl.* f. g. u. r. Ph. 1885. Nr. 9, Sp. 380.

[4]) Faguet, *La tragédie* S. 90. Anm.; Stiefel, l. c., und *Zur Chronologie* S. 3f.; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 87; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 43.

[5]) Bei Stiefel haben dagegen gerade die *„geringen Übereinstimmungen zwischen dem Journal . . . und dem Abrégé sowie den Tablettes“* Bedenken gegen Mouhy's Autorschaft wachgerufen (*Zur Chronologie* S. 3, Anm. 1). Auch wir haben im Laufe unserer Untersuchungen beobachtet, dass die Angaben des *Journal* einerseits, und die der *Tablettes* und des *Abrégé* andererseits ziemlich häufig ganz bedeutend auseinandergehen.

[6]) *Alexandre Hardy* S. 87 u. 688ff.; *Le théâtre* S. 266, Anm

français gegenüber, indem er dasselbe überhaupt nicht mehr unter die Zahl der «*documents sérieux*» rechnet. Ebenso wird es von Petit de Julleville[1]) und von Becker[2]) als vollständig wertlos bezeichnet. Ganz entgegengesetzter Ansicht ist Pinvert, der bezüglich des *Journal* Folgendes bemerkt: «*J'ai invoqué un témoignage qui jouit en cette matière d'une autorité toute particulière: le Journal chronologique du Théâtre françois. Ce Journal est un manuscrit anonyme très intéressant, fait au XVIII*[e] *siècle par Charles de Fieux, chevalier de Mouhy (ce qu'établit une note de la main de Befara, placée au-devant du premier volume). Mouhy n'indique pas ses sources; mais il a dû travailler sur des registres du temps, et l'on s'accorde à reconnaître l'exactitude du Journal, singulièrement en ce qui concerne le lieu et la date des spectacles, qu'il prend toujours soin de relever avec beaucoup de précision (d'où le titre de Journal chronologique)*». [3]) Pinvert führt aber Gründe für seine Annahme, dass Mouhy aus verlässigen Quellen geschöpft habe, nicht an[4]), auch weiss er ausser Faguet, der übrigens die Angaben des *Journal* nicht einmal rückhaltslos übernimmt, niemand zu nennen, der die Korrektheit derselben anerkannt hätte.

Auch in neueren Werken finden sich gerade hinsichtlich der Daten der Aufführungen mitunter nicht wenig Irrtümer. So bei Lucas[5]), dessen Angaben auf dem *Dictionnaire* der Brüder Parfaict beruhen, ferner insbesondere auch bei Faguet, der dem *Journal du théâtre français* denn doch mehr Bedeutung beigemessen hat, als demselben thatsächlich zukommt. [6])

[1]) *Répertoire du théâtre comique en France* S. 322, Anm. 2 (zitiert von Rigal, *Alexandre Hardy* S. 688).

[2]) Deutsche Litz. 1899, Nr. 18, Sp. 705.

[3]) *Jacques Grévin* S. 43 f.

[4]) Mouhy selbst sagt in der *Préface* zu seinen *Tablettes* (S. VIII): «*Avant Moliere les Comédiens n'avoient point de Registres, et . . . ce n'est que depuis ce grand homme qu'ils en ont conservé l'usage. Le premier des Registres de la Comédie Françoise est du 6 Avril 1663 jusqu'au 6 Janvier 1664, et le second reprend au 2 Janvier de la même année 1664, et est terminé le 4 Janvier 1665*».

[5]) Lucas (*Histoire* III, 269) setzt z. B. eine Aufführung der *Didon* für 1552 an.

[6]) Cf. Stiefel, Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 377—380.

Überaus vorsichtig in seinem Urteile ist Rigal.[1]) In der letzten seiner Arbeiten über das französische Theater verzeichnet er die Aufführungen folgender fünf Tragödien: *Cléopâtre* 1552, *Sophonisbe* 1559, *César* 1560, *Achille* 1563, *Lucrèce* 1566 und fährt dann fort: *«Et pourtant les quinze années que nous venons de parcourir constituent l'âge d'or du théâtre de la Renaissance. Désormais les représentations dont une mention nous est restée se font de plus en plus rares et s'éparpillent de plus en plus (à Verceil en Piémont, à Plombières, à Poitiers, à Rouen, jamais à Paris); elles ne s'appliquent, par suites de circonstances particulières, qu'à des œuvres et à des auteurs sans importance; ni de Jean de La Taille ni de Garnier nous n'avons appris qu'une œuvre ait été représentée au XVIe siècle».*[2]) Aus diesen Äusserungen geht hervor, dass er alle Angaben der Brüder Parfaict, Mouhy's etc. über anderweitige Aufführungen für wertlos erachtet.

Ob Rigal damit nicht vielleicht doch etwas zu weit geht? Die Beweise, die er für seine Ansicht vorbringt, reichen wenigstens nicht aus, uns von der Richtigkeit derselben zu überzeugen. Dagegen geben wir gerne zu, dass ein grosser Teil der Angaben über Aufführungen, welche Rigal nicht erwähnt, ungenau, ja insoweit dieselben von Mouhy herrühren, geradezu falsch sein mag; deshalb haben wir auch einen Teil der Daten unseres Verzeichnisses auf Seite 27 durch Beifügung von Fragezeichen als unzuverlässig gekennzeichnet.[3])

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 88 ff. und *Le théâtre* S. 264 ff.

[2]) *Le théâtre* S. 265.

[3]) Jacob (*Bibliothèque*, dernière partie, S. 41), bemerkt in einem Artikel über das *Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne: «Ce Théâtre . . . fut ouvert au quinzième siècle par les confrères de la Passion; mais les représentations des mystères ayant été défendues par arrêt du Parlement, les confrères se virent forcés d'affermir leur Théâtre . . . à une troupe de comédiens, qui l'exploitèrent, avec privilége, pendant plus de cent ans. Durant cette période, l'histoire de ce théâtre offre bien des incertitudes et bien des lacunes, car les comédiens n'avaient pas encore de registres. Il est donc fort difficile de désigner d'une manière certaine, parmi les pièces du temps, celles qui furent représentées, ou celles qui n'ont été qu'imprimées».* Worauf gründen sich diese Angaben Jacob's und inwieweit sind dieselben richtig? Wir haben bisher leider noch nicht die Zeit gefunden, uns mit denselben eingehender zu befassen.

Rigal vertritt aber nicht nur die Ansicht, dass die Mehrzahl der französischen Renaissance-Tragödien nicht aufgeführt worden ist, sondern er scheint auch geradezu anzunehmen, dass die meisten derselben, insbesondere etwa von den *Gabéonites* Jean de la Taille's an, in Anbetracht der grossen Schwierigkeiten, welche eine Aufführung bot, überhaupt nicht mehr im Hinblicke auf eine solche abgefasst worden sind. Denn er sagt: «*C'est pour l'impression que furent composées la plupart des œuvres, les comiques aussi bien que les tragiques, celles de Larivey aussi bien que celles de Garnier*». [1]) Ein ganz besonderes Interesse gewinnt diese Ansicht Rigal's, wenn wir uns daran erinnern, dass ähnliche Verhältnisse zur Zeit der Abfassung der Seneca-Tragödien es ebenso zweifelhaft erscheinen lassen, ob dieselben aufgeführt worden sind oder überhaupt für eine Aufführung bestimmt waren. [2]) Rigal scheint uns aber auch in dieser Beziehung viel zu weit zu gehen. Denn wenn auch vielleicht der eine oder andere der französischen Renaissancedramatiker aus dem oben erwähnten Grunde wirklich von Anfang an nicht auf eine Aufführung gerechnet haben mag, so ist das doch wohl nicht bei der Mehrzahl derselben der Fall gewesen. Und was speziell Garnier betrifft, so scheint uns gerade aus einer auch von Rigal (l. c.) angezogenen Stelle aus dem *Argument* von Garnier's *Bradamante* deutlich hervorzugehen, dass derselbe auf die Aufführung seiner Stücke recht wohl Bedacht genommen hat. [3])

---

[1]) *Le théâtre* S. 269.

[2]) Cf. Beauchamps, *Recherches* Tl. I, S. 73; Grässe, *Lehrbuch* Bd. I, Tl. II, S. 806; Nisard, *Étude I*, 116 u. 118; Bernhardy, *Grundriss* S. 430 u. 432; Bähr, *Geschichte* I, 224; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1863; Ranke, *Die Tragödien* S. 27; Schmidt-Wartenberg, *Seneca's Influence* S. 18; Rigal, *Alexandre Hardy* S. 88; *Le théâtre* S. 270; Cloetta, *Beiträge* I, 2f.; Ribbeck, *Geschichte* III, 72 u. 82; Bapst, *Essai* S. 141; Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1; Creizenach, *Geschichte* S. 507; Bahlmann, *Die Erneuerer* S. 4.

[3]) Cf. *Les tragédies* (IV. 5): «*Et par-ce qu'il n'y a point de Chœurs, comme aux Tragedies precedentes, pour la distinction des Actes: Celuy qui voudroit faire representer cette Bradamante, sera s'il luy plaist aduerty d'vser d'entremets, et les interposer entre les Actes pour ne les confondre, et ne mettre en continuation de propos ce qui requiert quelque distance de temps*».

Wenden wir uns nun zur Besprechung der Daten für die einzelnen Stücke.

Über die *Aufführung* der *Cléopâtre* äussert sich Pasquier: «*Ceste Comedie [Eugène ou La rencontre] et la Cleopatre furent representées deuant le Roy Henry à Paris en l'hostel de Reims, auecq'vn grand applaudissement de toute la compaignie: Et depuis encores au College de Boncour, où toutes les fenestres estoient tapissées d'vne infinité de personages d'honneur, et la cour si plaine d'Escoliers que les portes du College en regorgeoient. Je le dy comme celluy qui y estois present auecq' le grand Tornebus en vne mesme Chambre.*» [1]) Das Datum 1552 überliefert Du Verdier: «*1552 il mit en avant et le premier de tous les François donna en sa langue la Tragedie et la Comedie, en la forme ancienne*». [2])

Die erste *Ausgabe* der *Cléopâtre* stammt aus dem Jahre 1574. Sie ist in der nach des Dichters Tode (1573) von Charles de La Mothe besorgten Ausgabe seiner Werke «*Les œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle, sieur du Lymodin. Premier volume. Paris, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson, 1574, in-4°* enthalten.[3])

---

[1]) *Recherches* Buch 6, Kap. 7, S. 871. — Worauf gründet sich Grässe's Angabe, dass die Vorstellung auf einem im Hofe des Hotel von Rheims erbauten Theater stattgefunden habe, nachdem das Stück schon in den *Collèges Boncour, Harcourt* und *Beauvais* vor Heinrich II. und einem gewählten Kreise seines Hofes dargestellt worden sei? (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I. S. 512). Nach der oben erwähnten Stelle in Pasquier's *Recherches* wurde das Stück zuerst im Hôtel de Reims und erst nachher im Collège de Boncour aufgeführt. Lediglich auf Verwechslung sind zurückzuführen Chasles' Angabe, König Heinrich habe der Aufführung im Collège de Boncourt beigewohnt (*Études* S. 129), sowie Hoffmann's Darstellung, nach welcher Pasquier bei der Aufführung im Hôtel de Reims zugegen gewesen wäre (*Die Dramen Jodelle's* S. 298). Auf Missverständnis beruht Meier's Angabe über eine Aufführung zu Reims (*Über die Didotragödien* S. 6, Anm. 1).

[2]) *Bibliothèque* S. 285. — Die in den Zitaten der vorher erwähnten Stelle Pasquier's bei Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 22) und den Brüdern Parfaict (*Histoire* III. 286) beigefügte Jahreszahl 1552 ist in der von uns benutzten Ausgabe Pasquier's nicht enthalten.

[3]) Cf. La Croix du Maine. *Bibliothèque* I, 183 etc.; Jacob *Bibliothèque* I, 148) verzeichnet Chesneau und Patisson als Drucker

Um so schwieriger ist es, ein Datum für die *Aufführung* oder die *Abfassung* der *Didon* festzustellen.

Goujet, die Brüder Parfaict, La Vallière, Grässe und Marty-Laveaux sind zwar der Ansicht, dass die *Didon* aufgeführt worden sei, sie wissen aber kein Datum anzugeben.[1]) Goujet sagt: «*Elle fut jouée ainsi que ses aînées* [*Eugène* und *Cléopâtre*] *mais on en ignore le succes*». Die übrigen mögen direkt oder indirekt aus Goujet geschöpft haben. Auch Faguet[2]) erwähnt Goujet's Angabe und zwar mit dem Bemerken, dass er nicht wisse, worauf dieselbe beruhe. Vielleicht ist sie durch folgende Äusserung La Mothe's veranlasst worden: «*Messire Charles, Archeuesque de Dol, de l'illustre maison d'Espinay* . . . . *a fait tousiours cas des Poësies de cet Autheur iusqu'à faire quelques fois representer somptueusement aucunes de ses Tragédies*».[3]) Auch die Angabe der *Anecdotes dramatiques* (III, 232) über die Aufführung der Tragödien Jodelle's im Palaste eines Erzbischofs beruht auf dieser Stelle. Nach anderen Angaben wäre die *Didon* ungefähr um dieselbe Zeit wie die *Cléopâtre* aufgeführt worden. In dem *Dictionnaire* (II, 306) der Brüder Parfaict wird die Aufführung «*vers l'an 1552*» angesetzt. Mouhy[4]) und Lucas[5]) entscheiden sich für 1552. Ebenso Léris[6]), dessen Angabe freilich ebenso gut auf die Abfassung als auf die Aufführung des Stückes bezogen werden kann. Eine dieser ganz ähnliche Notiz enthalten die *Anecdotes dramatiques* (I, 265). Viollet le Duc[7]) und wohl im Anschluss an diesen

---

dieser Ausgabe, Du Verdier (*Bibliothèque* S. 286) und ebenso auch Brunet (*Manuel* III, 549) nennen dagegen als solchen nur den ersteren.

[1]) Goujet, *Bibliothèque* XII, 171; Parfaict, *Histoire* III, 281; La Vallière, *Bibliothèque* I, 132; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Jodelle, *Œuvres* I, 315.

[2]) *La tragédie* S. 86, Anm.

[3]) Jodelle, l. c., I. 6; auch zitiert von Faguet, l. c., und von Rigal, *Le théâtre* S. 265, Anm.

[4]) *Tablettes* S. 70; *Abrégé* I, 136.

[5]) *Histoire* III, 269.

[6]) *Dictionnaire* S. 145: «*Didon* . . . *donnée* . . . *en 1552*».

[7]) *Ancien Théâtre* IV, 1.

auch Hoffmann[1]) und Birch-Hirschfeld[2]) setzen dagegen die Aufführung der *Didon* für 1558 an, ohne jedoch Gründe hierfür anzugeben. Ebert endlich neigt der Ansicht zu, dass dieses Stück weder für eine Aufführung geschrieben worden, noch auch in der uns vorliegenden Form aufgeführt worden sei.[3]) Auch Rigal bezweifelt, dass Jodelle eine Aufführung dieser Tragödie erlebt habe.[4]) Nachdem einerseits keinerlei Anhaltspunkte für ein bestimmtes Datum vorhanden zu sein scheinen, wir uns aber andererseits mit Rücksicht auf die oben erwähnte Äusserung La Mothe's auch nicht den Ansichten Ebert's und Rigal's anschliessen können, so halten wir es nur für berechtigt, mit Marty-Laveaux zu sagen: «*On ignore la date . . . . de la représentation de cette pièce.*»[5])

Über die *Abfassung* des Stückes äussert sich Ebert folgendermassen: „*Später, doch noch in demselben Dezennium (das Datum lässt sich nicht ermitteln, jedenfalls aber nicht später als 1558), verfasste Jodelle noch ein Drama, das Trauerspiel Didon.*"[6]) Faguet bemerkt hierzu: «*Je ne sais pas pourquoi Ebert dit qu'en tout cas cette date n'est pas postérieure à 1558*»[7]), und auch wir haben für dieses Datum keinen anderen Anhaltspunkt gefunden als Viollet Le Duc's oben erwähnte Angabe über eine Aufführung des Stückes im Jahre 1558. Ebenso unbegründet erscheinen die Angaben Meier's[8]) und Morf's,[9]) nach denen das Stück gegen 1560 entstanden, bzw. im Jahre 1560 vollendet worden sein soll.

Wie man sieht, kann also weder für die Aufführung noch für die Abfassung des Stückes ein genauer Zeitpunkt ange-

---

[1]) *Die Dramen Jodelle's* S. 302.

[2]) Suchier u. Birch-Hirschfeld, Geschichte S. 357ff. Die Angaben Birch-Hirschfeld's über die ersten Renaissance-Dramen sind so unbestimmt, dass sich nicht entscheiden lässt, ob er die Abfassung oder die Aufführung im Sinne hat.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 113.

[4]) *Le théâtre* S. 274.

[5]) *Jodelle, Œuvres* I, 315.

[6]) *Entwicklungsgeschichte* S. 92.

[7]) *La tragédie* S. 86, Anm.

[8]) *Über die Didotragödien* S. 3.

[9]) *Geschichte* S. 203.

geben werden. Vielleicht fehlen wir aber trotzdem nicht gar zu weit, wenn wir annehmen, dass dasselbe noch zu den im Laufe des ersten Dezenniums entstandenen Tragödien zu rechnen sei; denn wenn wir auch keine sicheren Anhaltspunkte hiefür haben, so spricht doch andererseits auch wohl nichts gegen eine solche Annahme.

Gedruckt wurde die *Didon* zugleich mit der *Cléopâtre* im Jahre 1574.

Auch das Jahr der *Aufführung* der *Médée* kann nicht genau bestimmt werden. Lucas,[1]) Gellibert de Seguins[2]) und Morf[3]) entscheiden sich für 1553. Das gleiche Jahr ist in der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (II, 361) für die Aufführung angesetzt. Das *Journal du théâtre français*[4]) verzeichnet 1554, dasselbe thut Pinvert[5]) wohl in Anlehnung an das *Journal*. Mouhy's Angaben stimmen in diesem Falle nicht mit dem *Journal* überein; in seinen *Tablettes* (S. 153) verzeichnet er wohl infolge eines Druckfehlers 1573; nach dem *Abrégé* (I, 311) wäre das Stück überhaupt nicht aufgeführt worden. Faguet (l. c.) schwankt zwischen den beiden Daten 1553 und 1554. In ihrer *Histoire* (III, 299) geben auch die Brüder Parfaict kein bestimmtes Datum an; sie sagen: «*Nous plaçons cette Tragédie en 1553 ou 1554, attendu que La Péruse mourut en 1555*». Diese Äusserung ist freilich so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung oder auf die Aufführung des Stückes bezieht. Die Begründung der beiden ersten Daten durch des Dichters

---

[1]) *Histoire* III, 269.

[2]) Nach Faguet, *La tragédie* 89 f., vermutet Gellibert de Seguins, dass im Jahre 1553 eine Aufführung der *Médée* bei den *Confrères de la Passion* stattgefunden habe. Es wäre sehr interessant zu erfahren, worauf sich diese Vermutung gründet. Aus dem *Journal* dürfte sie kaum geschöpft sein, weil Faguet ausdrücklich mitteilt, dass das Stück nach diesem erst im Jahre 1554 von den *Basochiens* aufgeführt worden sei. Leider konnten wir Gellibert de Seguin's Ausgabe der Werke La Péruse's bisher noch nicht einsehen.

[3]) *Geschichte* S. 203.

[4]) Cf. Faguet, l. c.

[5]) *Jacques Grévin* S. 192.

Todesjahr, das indessen selbst nicht sicher feststeht[1]), spricht allerdings eher dafür, dass diese Daten sich auf die Abfassung beziehen, da bei der *Médée* der Gedanke, dass sie vielleicht erst nach dem Tode ihres Verfassers aufgeführt worden sei, um so näher liegt, als dieser sie nicht vollständig druckfertig hinterliess, vielmehr sein Freund Scévole de Sainte-Marthe erst noch die letzte Hand an dieselbe legen musste. Bouchet, einer der Herausgeber der Dichtungen La Péruse's äussert sich hierüber in einer der *Médée* vorangestellten Widmung: «*Il nous ha laissé imparfait son ouvrage . . . Pour l'acheuer nous auons eu recours à vn seul Sc. de Saintemarthe*»[2]), und wieder in seiner Vorrede zu der Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters: «*Mais encore étoit ce peu d'avoir par le moïen d'un Boiceau recouvré, telle qu'elle étoit, la Médée son principal labeur, si un Sainte Marthe . . . n'eût à nôtre requête emploïe sa docte peine à l'acherer et reduire en tel état qu'elle fût dine d'étre leüe.*»[3]) Auf Grund dieser und anderer ähnlicher Äusserungen könnte man vielleicht meinen, es hätten bei La Péruse's Tode grössere Teile des Stückes noch vollständig gefehlt. Diese Ansicht vertritt z. B. auch Dreux du Radier, der sich folgendermassen äussert: «*Jean de La Peruse avoit laissé sa Méduse imparfaite; il y avoit quantité de lacunes, ce qui*

---

[1]) Bezüglich des Datums 1555 als Todesjahr La Péruse's berufen sich die Brüder Parfaict (*Histoire* III, 299) auf eine Angabe in La Croix du Maine's *Bibliothèque françoise* (S. 256). Sie selbst scheinen indessen, wie aus einer Stelle auf der folgenden Seite «*La Péruse mourut en 1554 ou au plus tard en 1555*» hervorgeht, dieses Datum nicht als absolut sicher zu erachten, und auch in ihrem *Dictionnaire* (IV, 114) heisst es «*mort . . . vers l'an 1554 ou 1555*». Das Jahr 1555 verzeichnen ferner Mouhy (*Tablettes*, Les auteurs S. 22 und *Abrégé* II, 270), Léris (*Dictionnaire* S. 610), die *Anecdotes dramatiques* (III, 274), Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I. S. 483 und die *Grande Encyclopédie* (XXI, 941). Faguet (*La tragédie* S. 90) und Rigal (*Le théâtre* S. 274) verzeichnen dagegen 1554. Nach dem gelegentlich einer Besprechung der von Gellibert de Seguins besorgten Ausgabe in dem *Journal général de l'instruction publique* (1868, Nr. 33, S. 519) mitgeteilten Titel dieser Ausgabe zu urteilen, scheint schon Gellibert de Seguins sich für 1554 entschieden zu haben.

[2]) La Péruse, *La Médée* (1556) S. 2v.

[3]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3.

étoit achevé avoit charmé tous les Savans du temps . . . Le jeune Sainte-Marthe entreprit à dix-sept ans de mettre la Tragédie de la Peruse en état de paraître . . . je crois qu'on peut . . . attribuer à Scevole l'honneur d'avoir achevé cette Piéce, en y joignant même des Scènes entières, et peut-être le dénouëment.» [1]) Die von Dreux du Radier angeführten Belegstellen reichen jedoch nach unserer Ansicht nicht aus, diese Vermutungen auch genügend zu begründen. Dass vielmehr die von Sainte-Marthe herrührenden Ergänzungen nicht sehr bedeutend waren, geht deutlich aus einer Stelle der Epistel *Av Lecteur* in der Ausgabe von 1556 hervor, an der er selbst sagt: *«Je pensoi bien que les amis de J. de la Peruse feussent contans de moi, aïant à leur requête aiouté ce qui defailloit à sa Médée manque parci-parla de quelques petis mambres.»* [2]) Hierauf haben auch schon die Brüder Parfaict hingewiesen, die insbesondere den z. B. auch von Bouchet gebrauchten Ausdruck *achever* beanstanden, indem sie auf Grund einer diesbezüglichen Stelle aus La Croix du Maine's Bibliothèque *«Cette . . . Tragédie . . . a esté revûe et corrigée par Scévole de saincte Marthe»* erklären *«Or revoir et corriger un Ouvrage n'est pas l'achever.»* [3]) Nach dem Vorausgehenden ist also doch wohl kaum anzunehmen, dass die *Médée* beim Tode La Péruse's noch so unfertig gewesen wäre, dass

[1]) *Bibliothèque* V, 150f.

[2]) La Péruse. *La Medee* (1556) S. 3r. — Unkorrekt ist auf alle Fälle Léris' (*Dictionnaire* S. 288) Behauptung, Sainte-Marthe habe die *Médée* im Jahre 1553 vollendet. Dieses falsche Datum ergibt sich auch aus Dreux du Radier's (*Bibliothèque* V, 147 u. 150) Angaben, dass Sainte-Marthe im Jahre 1536 geboren sei und im Alter von 17 Jahren die *Médée* druckfertig gemacht habe. Ganz falsch ist es ferner, Sainte-Marthe als den Verfasser einer Tragödie *Médée* zu verzeichnen, wie das z. B. ebenfalls Léris (l. c. 682) gethan hat: *«Scevole de Sainte-Marthe . . . Auteur d'une Médée, en 1553»*. Wie dieser Irrtum durch den Umstand veranlasst wurde, dass Sainte-Marthe La Péruse's *Médée* überarbeitete, so ist wohl jener andere, dass Binet die Werke La Péruse's herausgab (1573), die Ursache gewesen, diesem ebenfalls eine Tragödie *Médée* zuzuschreiben (cf. z. B. *Journal du théâtre français*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 178; Léris, l. c., 288: *Anecdotes dramatiques* I, 535). Selbst Faguet (l. c., S. 178 u. 180) ist noch in diesem Irrtum verfallen.

[3]) *Histoire* III, 299.

an eine Aufführung derselben zu Lebzeiten des Dichters überhaupt nicht gedacht werden könnte. Auf eine solche scheint sich eine Stelle bei Pasquier zu beziehen: *«La Peruse [fist] vne Tragedie sous le nom de Medée, qui n'estoit point trop descouzue, et toutesfois par malheur, elle n'a esté accompaignée de la faueur qu'elle meritoit»* [1], wenn auch in derselben nicht ausdrücklich von einer Aufführung die Rede ist. Gerade der Zusatz *«qui n'estoit point trop descouzue»* weist wohl auf die Zeit hin, zu welcher die *Médée* noch nicht von Sainte-Marthe überarbeitet, La Péruse also wohl noch am Leben war. Die bereits oben erwähnte Bemerkung Dreux du Radier's, die allerdings etwas zu viel sagt, ist wohl auf den gelehrten Teil des der Aufführung beiwohnenden Publikums zu beziehen, welcher wie auch Pasquier den Misserfolg des Dichters lebhaft bedauert haben wird. Auch die Verse Vauquelin's de la Fresnaye *«Peruse ayant depuis cette Muse guidée Sur les riues du Clain fist encenser Médée»* [2]) lassen auf eine Aufführung des Stückes zu Lebzeiten des Dichters und zwar zu Poitiers schliessen. Hierauf hat auch schon Faguet hingewiesen.[3]) Die Bedenken gegen die Möglichkeit einer Aufführung der *Médée* zu Lebzeiten La Péruse's, die der Umstand, dass dieselbe von Sainte-Marthe druckfertig gemacht wurde, notwendig hervorrufen muss, werden noch mehr zurücktreten, wenn wir eine zweite Stelle der bereits erwähnten (S. 32) Vorrede Bouchet's zur Ausgabe der *Diverses poësies* des Dichters berücksichtigen: *«Apres son trepas trop subit tous ses monumẽs fussent demeurés tumultieusement épars par ci par là, ou miserablemẽt enclos dedans un avaricieus coffre, sans qu'un Boiceau . . . eût emploïé sa peine à ramasser en un ce qui étoit confusément épandu et à découvrir ce qui nous étoit caché. Mais encore étoit ce peu . . . .»* [4]) Hiernach wäre recht wohl denkbar, dass La Péruse seine *Médée* vollendet hatte, dass jedoch nach seinem Tode seine handschriftlichen Aufzeichnungen teilweise ver-

[1]) *Les Recherches* Buch 6, Kap. 7. S. 871.

[2]) *L'art poetique* Buch 2, Vers 1039 f. S. 119 f.

[3]) *La tragédie* S. 90.

[4]) La Péruse, *Diuerses poësies* S. 3; die Fortsetzung dieses Zitats wurde auf S. 38 mitgeteilt.

schleudert wurden, Boiceau infolgedessen nicht mehr alle Teile des Stückes auffinden konnte, und auf diese Weise die Vervollständigung desselben durch Sainte-Marthe notwendig wurde. Die *Annales poétiques* (III, 41) enthalten eine eben so unbestimmte Angabe wie das *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, geben aber wieder andere Daten als dieses: *«La Médée . . . parut en 1554 ou 1555»*. In den *Anecdotes dramatiques* (I, 535) wird die *Médée* mit der Jahreszahl 1557 verzeichnet. Rigal endlich zählt sie ausdrücklich zu jenen Tragödien, welche nicht aufgeführt worden wären.[1]) Wir haben auf Grund des Vorausgehenden die Zahlen 1553 und 1554 als unsichere Daten verzeichnet.

Jacob erwähnt eine nicht datierte Quartausgabe des Stückes, die er *«vers 1555»* ansetzt.[2]) Diese Ausgabe wurde von denselben Druckern zu Poitiers hergestellt, wie die von uns benutzte Ausgabe von 1556. Der von Jacob mitgeteilte Titel unterscheidet sich von dem der Ausgabe von 1556 lediglich durch das Fehlen des Wortes *«feu»* vor dem Namen des Dichters bei der ersteren. Daran, dass La Péruse diese Ausgabe *sine anno* vielleicht noch selbst besorgt haben könnte, ist aber gleichwohl nicht zu denken, denn Jacob bemerkt zu derselben: *«L'édition in-4, sans date, de la Médée est assurément la première: Scevole de Saincte Marthe achera cette traduction et la publia pour honorer la mémoire de son ami.»* Bei Beauchamps, der sie ebenfalls erwähnt, lesen wir *«imprimée . . . . par les soins du sieur de la Borderie.»*[3]) Auf Grund dieser Angaben kann wohl angenommen werden, dass die beiden Ausgaben wesentliche Verschiedenheiten nicht aufweisen. Die Ausgabe s. a. wird ferner auch von Mouhy[4]) und von Brunet[5]) erwähnt.

In der Ausgabe von Blanchemain enthält der Titel der *Sophonisba* Saint-Gelais' die Bemerkung *«représentée*

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 86.
[2]) *Bibliothèque* I, 24.
[3]) *Recherches* Tl. II, S. 25.
[4]) *Abrégé* I, 311.
[5]) *Manuel* III, 831 u. *Suppl.* I, 778.

et prononcée deuant le Roy, en sa Uille de Bloys» [1]); ein Datum der Aufführung wird jedoch nicht angegeben. Eine Notiz desselben Inhalts finden wir in der *«Au lecteur»* überschriebenen Mitteilung auf der folgenden Seite. Blanchemain setzt auf Grund von Äusserungen Brantôme's zwei Aufführungen im Schloss zu Blois an, von denen die erste anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis d'Elbeuf am 3. Februar 1554, die zweite anlässlich der Feier der Hochzeit des Marquis de Cypiere am 21. April 1556 stattgefunden hätte. [2]) An diesen Aufführungen sollen Saint-Gelais und sein Mitarbeiter Francois Habert[3]) die *«filles d'honneur»* der Königin

[1]) Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 161.

[2]) l. c., S. 159 f. — Rigal (*Alexandre Hardy S. 85, Anm. 4*) sagt einmal: *«M. Jal, p. 531, cite un mémoire de l'habillement d'Elisabeth et Claude, filles de Henri II et de Catherine de Médicis, «pour leur servir à la tragédie qui fut jouée à Blois» en 1556. De quelle tragédie s'agit-il?»* Nach Blanchemain's Angaben könnte es sich in dem in Frage stehenden Falle um eine Aufführung der *Sophonisba* handeln.

[3]) In der bereits erwähnten Mitteilung *«Au lecteur»* (l. c., III, 162) lesen wir: *«Il n'est besoin, lecteur, que je te recommande beaucoup le petit œuvre present, par ce que l'authorité, sçavoir, noblesse et expérience de ceux qui l'ont mis en françois . . . sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere . . .»*; in einer Notiz am Ende des Stückes (l. c., III, 241): *«Sois adverty, Lecteur, qu'en imprimant la presente Tragedie, nous avons esté faicts certains que feu Melin de Sainct-Gelays en a esté le principal Autheur».* Aus diesen beiden Stellen geht hervor, dass Saint-Gelais, wenn auch der Hauptverfasser, so doch nicht der alleinige Verfasser war. Ob Blanchemain's Äusserung *«La Sophonisba . . . faite en collaboration avec François Habert»* (l. c., III, 159) auch auf Angaben Brantôme's beruht, können wir nicht entscheiden. Auf den Irrtum Faguet's, der mit anderen annimmt, dass neben der *Sophonisba* Saint-Gelais' auch noch eine solche von Habert existiere (*La tragédie* S. 126 ff.), haben bereits Stiefel (Lbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 380) und Fries (Monchrestien, *Sophonisbe* S. 8 f.) hingewiesen. Die Veranlassung zu diesem Irrtum hat wohl in erster Linie der Umstand gegeben, dass der Name Saint-Gelais nicht auf dem Tittelblatte, sondern erst in einer kurzen Notiz am Ende des Stückes erwähnt wird. Dazu kommt dann noch, dass, wie die Brüder Parfaict in ihrer *Histoire* (III, 318, Anm.) mitteilen, die *Sophonisba* zugleich mit dem *Monarque* Habert's gedruckt worden ist und zwar die erstere an zweiter Stelle. Freilich hätte Faguet, der, wie er ausdrücklich angibt, die Ausgabe von 1559 selbst in Händen hatte (l. c. nicht mehr in diesen Fehler verfallen sollen.

Katharina von Medici, sowie andere Damen und Herren des Hofes teilgenommen haben.[1] Darmesteter und Hatzfeld [2]) erwähnen nur eine Aufführung zu Blois vom Jahre 1554 in Gegenwart der Königin Katharina. Nach Wagner [3]) hätte die Aufführung von 1554 zu Ehren dieser Fürstin stattgefunden. Wagner erwähnt jedoch auch die Aufführung von 1556.[4]) Morf sagt: „*Melin de Saint-Gelais* übertrug um 1555 Trissino's *Sophonisbe* und brachte sie «*avec grande pompe et digne appareil*» vor Heinrich II. zu Blois zur Aufführung.“ [5]) Was Morf über die Aufführung mitteilt, ist der bereits erwähnten Notiz «*Au lecteur*» entnommen. Worauf aber das von ihm mitgeteilte Datum für die Übertragung des Stückes ins Französische beruhen soll, wissen wir nicht. Nach Angabe der Brüder Parfaict [6]), La Vallière's [7]), und Mouhy's [8]) wäre die *Sophonisba* erst nach Saint-Gelais' Tode (1558) [9]) im Jahre

---

[1]) Cf. Saint-Gelays, *Œuvres* III, 160. — Die Stelle der Epistel *Au Lecteur*, aus welcher Blanchemain die Beteiligung Saint-Gelais' und Habert's folgert, lautet: «*L'authorité, scavoir, noblesse-et expérience de ceux qui l'ont mis en françois (et avec grande pompe et digne appareil, ont representé les mesmes personnages de la tragédies devant la majesté roialle, en sa ville de Blois) sont tres suffisans tesmoignages de la beauté et elegance de la matiere*» (cf. l. c. III, 162). Phelippes-Beaulieux, der Bemerkungen zu Blanchemain's Ausgabe geliefert hat, ist mit dessen Auslegung dieser Stelle nicht einverstanden; er bemerkt zu derselben: «*Ce fait me paroît assez invraisemblable, surtout pour Melin; je ne crois pas qu'il faille prendre à la lettre les paroles fort peu claires de l'avertissement*» (cf. l. c. III, 314). Blanchemain's Annahme erscheint auch uns sehr gewagt.

[2]) *Le seizième siecle* S. 95.

[3]) *Mellin de Saint-Gelais* S. 14.

[4]) l. c., S. 38.

[5]) *Geschichte* S. 203.

[6]) *Histoire* III, 318 f.; im *Dictionnaire* V, 216 wird nur die Jahreszahl 1559 mitgeteilt.

[7]) *Bibliothèque* III, 244.

[8]) *Tablettes* S. 216 und *Abrégé* II, 446; an einer andern Stelle des *Abrégé* (II, 166 f.) ist zu lesen: «*Il mourut en 1558, . . . il n'est l'Auteur que de la Tragédie de Sophonisbe, qu'il mit au Théatre en 1560*».

[9]) Hinsichtlich dieses Datums stimmen fast alle von uns eingesehenen Autoren überein. Näheres über dasselbe in der Ausgabe der Werke des Dichters von Blanchemain (I, 28) und bei Wagner (l. c., S. 16 f.)

1559 vor König Heinrich II. zu Blois aufgeführt worden. Eine Aufführung im Schlosse zu Blois vom Jahre 1559 wird auch von Rigal erwähnt.[1]) Nach dem *Journal du théâtre français*[2]) wäre das Stück im gleichen Jahre im Hôtel de Reims zu Paris aufgeführt worden. Lucas verzeichnet ebenfalls 1559 als Jahr der Aufführung.[3]) In den *Anecdotes dramatiques* (II, 186) ist die Jahreszahl 1560 angegeben; da weitere Mitteilungen fehlen, ist nicht zu entscheiden, ob dieselbe auf die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll. Die Brüder Parfaict bemerken zu der von ihnen mitgeteilten Aufführung zu Blois vor Heinrich II.: «*Ce fut son ami François Habert, . . . qui prit soin de sa représentation*» und wieder auf der folgenden Seite: «*Ce fut, comme je viens de dire, son ami François Habert, à qui Saint-Gelais l'avoit confiée en Manuscrit qui prit soin de sa représentation*».[4]) Ähnlich äussert sich La Vallière: «*Elle ne fut représentée qu'apres sa mort, et par les soins de François Habert, son ami.*»[5])

Blanchemain verzeichnet folgende *Ausgabe* von 1559: *Sophonisba, tragédie très-excellente . . . représentée et prononcée devant le Roy en sa ville de Bloys. Paris, Ph. Danfrie, ou Richard Breton, 1559, in-8°, de 47 feuillets.*»[6]) Diese Ausgabe wird auch von La Vallière[7]), Brunet[8]), Faguet[9]), Wagner[10]) und Morf[11]) erwähnt. Auf dem Titelblatte der von Blanchemain abgedruckten zweiten Ausgabe des Stückes von 1560[12]) ist als

Unrichtig ist es natürlich, wenn Sainte-Beuve (*Tableau* I, 261 Anm.) schreibt: «*Saint Gelais traduisit la Sophonisbe du Trissin . . . et la fit représenter devant Henri II en 1559*».

[1]) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le théâtre* S. 264.

[2]) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 179.

[3]) *Histoire* III, 269.

[4]) *Histoire* III, 318f.

[5]) *Bibliothèque* III, 244.

[6]) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* I, 39.

[7]) *Bibliothèque* III, 244.

[8]) *Manuel* V, 953f. u. Suppl. II, 805.

[9]) *La tragédie* S. 126.

[10]) *Mellin de Saint-Gelais* S. 21.

[11]) *Geschichte* S. 203.

[12]) Cf. Melin de Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 161.

Drucker nur Richard Breton verzeichnet. Brunet spricht die Vermutung aus, dass die Ausgabe von 1560 im übrigen dieselbe sein könnte, wie die von 1559. Diese letztere wurde ebenfalls nach Brunet von Gilles Corrozet besorgt, dessen Name am Anfange des *Avis au lecteur* vorkommen soll; bei Blanchemain wird er nicht genannt.

Die *Aufführung* von Toutain's *Agamemnon* wird in der Brüder Parfaict *Dictionnaire*, von Mouhy, Léris und Lucas für 1556 angesetzt.[1]) Ob sich die in den *Anecdotes dramatiques* (I, 22) dem Titel des Stückes beigefügte Jahreszahl 1556 auf die Aufführung oder auf die Ausgabe beziehen soll, ist nicht zu entscheiden. An einer anderen Stelle desselben Werkes (III, 475) wird in ähnlicher, unbestimmter Weise wohl infolge eines Druckfehlers die Jahreszahl 1576 angegeben.

Jacob[2]) erwähnt eine *Ausgabe* des *Agamemnon* Toutain's von 1556, die sich, nach dem Titel zu urteilen, von der von uns benutzten Ausgabe von 1557 kaum wesentlich unterscheiden wird. Der *Extraict des registres de Parlement* auf der Rückseite des ersten Blattes dieser letzteren Ausgabe ist vom 28. August 1556 datiert. Nach Brunet[3]), der ebenfalls die Ausgabe von 1556 verzeichnet, wäre bei der von 1557 lediglich der Titel erneuert worden.

Die *Aufführung* des *Josias* von Messer Philone[4]) wird

---

[1]) Parfaict, *Dictionnaire* I, 21; Mouhy, *Tablettes* S. 5 u. *Abrégé* I, 8; Léris, *Dictionnaire* S. 9; Lucas, *Histoire* III, 269.

[2]) *Bibliothèque* I, 24.

[3]) *Manuel* V, 904 u. Suppl. II, 784.

[4]) Du Verdier (*Bibliothèque* S. 780. bzw. 803) verzeichnet eine Tragödie *Josias* von Messer Philone «*impr. à Geneve 8⁰ par François Perrin 1556*», und eine zweite Tragödie *Josias* von Des Mazures «*impr. à Geneve*». Beauchamps (*Recherches* Tl. II, S. 26 f.) spricht die Ansicht aus, dass Messer Philone und Des Mazures identisch sein könnten, woraus sich alsdann die Identität der beiden von Du Verdier erwähnten Tragödien *Josias* ergeben würde. Diese Vermutung Beauchamps' gründet sich darauf, dass Du Verdier auch dem Des Mazures eine zu Genf gedruckte Tragödie *Josias* zuschreibt, und dass François Perrin, der Drucker des *Josias* von 1556, im Jahre 1566

von Mouhy für 1556 angesetzt.[1]) Auch die *Anecdotes drama-*

auch die Werke Des Mazures' (die drei Davidtragödien) gedruckt hat. Auch andere Autoren identifizieren, wohl nach Beauchamps' Vorgang, Messer Philone und Des Mazures, bzw. schreiben diesem letzteren eine Tragödie *Josias* von 1556 zu (Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. Auteurs peu connus S. 49. *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254; *Anecdotes dramatiques* I, 483 u. III, 390f.; Jacob, *Bibliothèque* I, 155 u. *Suppl.* I, 24f.; Brunet, *Manuel* IV, 617). Der Ansicht Beauchamps' ist La Vallière (*Bibliothèque* I, 247) entgegengetreten. Er kennt die Ausgabe von 1556 nicht und sieht nicht ein, warum Des Mazures, der Verfasser der drei Davidtragödien, die nach seiner Ansicht eben so schlecht sind wie die unter dem Namen Messer Philone veröffentlichten Tragödien *Josias* und *Adonias*, sich nicht auch als Verfasser dieser beiden letzteren hätte bekennen sollen. La Vallière vermutet, dass sich Beauchamps durch den Umstand, dass sämtliche fünf Tragödien aus der gleichen Quelle geschöpft sind, dazu bestimmen liess, auch die beiden letzteren dem Des Mazures zuzuschreiben. Mouhy (*Abrégé* II, 272) bestreitet auch einmal, freilich ganz im Widerspruch zu seinen anderen diesbezüglichen Äusserungen, wohl im Anschlusse an La Vallière, die von Beauchamps ausgesprochene Vermutung. La Vallière's Ansicht wird ferner auch von Grässe (*Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515) erwähnt.

Bisher ist noch kein sicherer Beweis dafür erbracht worden, dass Beauchamps' Vermutung richtig ist, und auch wir wissen, wie wir noch hören werden, nicht, ob die Ausgabe des Josias von 1556 wirklich existiert. Andererseits erscheint aber auch das, was La Vallière sonst gegen Beauchamps geltend macht, durchaus nicht stichhaltig. Nach unserer Ansicht hatte der Verfasser des Josias sehr wohl Grund, seinen wahren Namen zu verbergen. Fürs erste ist derselbe insofern als Neuerer zu betrachten, als er wohl der erste gewesen ist, der nach dem Jahre 1552 den Stoff einer Tragödie der Bibel entnommen hat. Fürs zweite besitzt das Stück selbst im Vergleich zu den Davidtragödien einen viel geringeren poetischen Wert und ist bei der Voraussetzung ein und desselben Autors als verhältnismässig noch unreifes Produkt wohl einer früheren Schaffensperiode zuzuteilen als die Trilogie. Dazu kommt als drittes, ungleich wichtigeres Moment, dass die Tragödie *Josias*, wie schon aus dem Titel (*«Josias . . . Vray miroir des choses advenues de nostre temps»*) hervorgeht, in ganz offenkundiger Weise religiös-politische Zwecke verfolgt und wenigstens partienweise ein geradezu als plump zu bezeichnendes Tendenzstück darstellt. Die *Davidtragödien*, die ja wohl ähnliche Tendenzen enthalten wie der *Josias*, lassen dieselben viel weniger und in viel subtilerer Weise hervortreten. Was wir soeben vom *Josias* gesagt haben, dürfte wohl auch für den *Adonias* Geltung haben.

[1]) *Tablettes* S. 132; *Abrégé* I, 265, II, 272.

tiques (I, 483) verzeichnen die Tragödie mit der Jahreszahl 1556, ohne indessen anzugeben, ob dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck des Stückes bezogen werden soll.[1]) Andere auf die Aufführung des Stückes bezügliche Angaben fehlen.

Du Verdier, Beauchamps, Mouhy und Léris[2]) erwähnen eine Octavausgabe des Stückes, welche im Jahre 1556 zu Genf von François Perrin gedruckt worden sein soll. Brunet[3]) verzeichnet dieselbe Ausgabe mit der Jahreszahl 1566 und bemerkt dazu, dass die von Du Verdier erwähnte Ausgabe von 1556 wohl mit der von 1566 identisch ist. Eine von Jacob[4]) verzeichnete, hinsichtlich des Titels, Druckorts, Druckers und Formats anscheinend mit den beiden bisher erwähnten übereinstimmende Ausgabe weist, wohl infolge eines Druckfehlers, die Jahreszahl 1665 auf. Dieselbe lässt sich am einfachsten als durch eine Verschiebung der Ziffern der Zahl 1566 entstanden erklären. Ob Brunet's Vermutung richtig ist, vermögen wir nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Zu beachten ist jedenfalls, dass Des Mazures schon um 1556 dichterisch thätig gewesen sein wird, da Brunet[5]) unter anderem eine Ausgabe seiner *Œuvres poétiques* von 1557 erwähnt. Auf keinen Fall aber ist der *Josias*, wie La Vallière[6]) anzunehmen scheint, erst im Jahre 1583 gedruckt worden.

Aus diesen Ausführungen geht hervor, dass weder für die Aufführung des *Josias* ein zuverlässiges Datum existiert, noch auch die Angaben über die erste Ausgabe desselben übereinstimmen. Infolgedessen bleibt es zweifelhaft, ob der-

---

[1]) Nach einer andern Stelle der *Anecdotes dramatiques* (III. 151) wäre die Tragödie *Josias* von Des Mazures erst um 1566 verfasst worden.

[2]) Du Verdier, l. c., S. 780; Beauchamps, l. c., Tl. II, S. 26; Mouhy, *Tablettes* S. 132 u. *Abrégé* I, 265; Léris, *Dictionnaire* S. 254.

[3]) *Manuel* IV, 617.

[4]) *Bibliothèque* Suppl. I, 24.

[5]) l. c. II, 636.

[6]) *Bibliothèque* I, 245 u. 247.

selbe überhaupt noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehört.

Auch für Des Mazures' *Davidtrilogie* kann kein zuverlässiges Datum der *Aufführung* angegeben werden. Nach Mouhy's *Tablettes* (S. 66) wäre dieselbe überhaupt nicht aufgeführt worden; in seinem *Abrégé* (I, 127) wird dagegen eine Aufführung des *David combattant* in einem Collège vom Jahre 1565 erwähnt. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (I, 245) werden die drei Stücke mit der Jahreszahl 1565 verzeichnet; doch ist in diesem Falle nicht ersichtlich, ob sich dieses Datum auf die Abfassung, die Aufführung, oder die Ausgabe beziehen soll.[1]) Faguet spricht auf Grund einer Angabe des *Journal du théâtre français* wiederholt von einer Aufführung der drei Tragödien im Hôtel de Reims im Jahre 1557.[2]) Wie man sieht, stimmen auch in diesem Falle die Angaben Mouhy's und die des *Journal* durchaus nicht überein.

Nach Rigal[3]) wären die drei Davidtragödien schon im Jahre 1556 veröffentlicht worden. Eine *Ausgabe* von 1556 haben wir indessen sonst nirgends erwähnt gefunden. Beauchamps, Mouhy und Léris[4]) erwähnen eine Ausgabe von 1565 in-12, welche nach den beiden erstgenannten Autoren ausser der Trilogie Des Mazures' auch die von Florent Chrestien übersetzte Tragödie *Jephte* von Buchanan enthalten soll. Nach Beauchamps ist diese Ausgabe zu Paris von Robert Estienne gedruckt worden; auch Léris bezeichnet Paris als den Druckort. Du Verdier, Beauchamps und Goujet[5]) erwähnen eine 4°-Ausgabe von 1566, die von François Perrin zu *Paris* gedruckt worden sein soll. La Vallière, Mouhy, Jacob und Brunet[6])

---

[1]) Nach einer andern Stelle desselben Werkes (III, 151) wären die drei Tragödien um 1566 verfasst worden.

[2]) *La tragédie* S. 104 u. 179.

[3]) *Le théâtre* S. 277.

[4]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 36; Mouhy, *Tablettes* S. 66; *Abrégé* I, 127; Léris, *Dictionnaire* S. 136.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 803; Beauchamps, l. c., Goujet, *Bibliothèque* XIV, 416.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 181; Mouhy, *Abrégé* II, 124; Jacob, *Bibliothèque*, Suppl. I, 24; Brunet, *Manuel* II, 636.

endlich verzeichnen eine Ausgabe von 1566 in-8, gedruckt von François Perrin zu Genf. Diese Ausgabe haben wir selbst benutzt. Ob die Ausgabe von 1565 existiert, vermögen wir nicht zu entscheiden; auffällig ist jedenfalls, dass die Autoren, die sie erwähnen, sie nicht auch in den Florent Chrestien betreffenden Artikeln verzeichnen. Die Pariser Ausgabe von 1566 in-4 wird wohl kaum existiert haben.

Die *Aufführung* des *César* wird im *Journal du théâtre françois*[1]) schon für das Jahr 1558 angesetzt, in welchem das Stück von den Confrères de la Passion gespielt worden sein soll. Diese Angabe des *Journal* beruht vielleicht teilweise auf einer Stelle bei Du Verdier: «*Il* [Grévin] *avait heureusement paracheré son Theatre en l'an vingt deuxième de son aage, la Tragedie Cæsar et les deux Comedies ayans esté mises en ieu au college de Beauvais à Paris ez années 1558 et 1560.*» [2]) Auf Grund dieser Stelle kann jedoch wohl kaum ein absolut sicheres Datum für die Aufführung des *César* festgestellt werden. Pinvert [3]), der, wie wir schon erwähnt haben, das *Journal* gerade in Bezug auf Daten für sehr verlässig hält, übernimmt dessen Angaben, ohne irgend welche Bedenken zu äussern. Auch Caix de Saint Aymour, der Verfasser des Artikels über Grévin in der *Grande Encyclopédie* (XIX, 398) wird wohl, wenn nicht die Aufführung, so doch die Abfassung des Stückes nicht später als für 1558 ansetzen. [4]) Die Mehrzahl der übrigen Literarhistoriker [5]), auch der hin-

[1]) Cf. Faguet, *La tragédie* S. 120, Anm. 1; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 25f., 43f. u. 132.

[2]) *Bibliothèque* S. 605.

[3]) l. c., S. 43ff.

[4]) Er schreibt: «*Il* [*Grévin*] *était à peine sorti des bancs, lorsqu'il composa sa tragédie de Jules César qui eut un succès énorme à la ville et dans l'université. Puis il écrivit deux tragédies* [sollte *comédies* heissen], *la Trésorière, qui fut représentée en 1558 . . . et les Esbahis.*»

[5]) Parfaict, *Histoire* III, 313 u. 320, *Dictionnaire* II, 69; La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Mouhy, *Tablettes* S. 47; *Abrégé* I, 87; Léris, *Dictionnaire* S. 103; *Anecdotes dramatiques* I, 188; *Annales poétiques* X, 22; Suard, *Coup d'œil* S. 58; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 129f.; Lucas, *Histoire* III, 269; Morf, *Geschichte* S. 203.

sichtlich derartiger Daten so vorsichtige Rigal[1]) sprechen sich dagegen für das Jahr 1560 aus, in welchem das Stück am 16. Februar im Collège de Beauvais gespielt worden sein soll. Diese Angabe beruht wohl auf folgender Stelle der Ausgabe des *Theatre de Jaques Grevin* von 1561: «*Ceste comédie* [les Esbahis] *fut mise en jeu au collège de Beauvais à Paris, le XVI. jour de fevrier MDLX. après la Tragédïe de J. César et les jeux satiriques appelez communéement les Veaux.*» [2])
Beauchamps[3]) bezeichnet ebenfalls den 16ten Februar als Tag und das Collège de Beauvais als Ort der Aufführung, setzt diese aber nicht für 1560 sondern erst für 1561 an. Dieses letztere Datum ergibt sich aus der vorher erwähnten Stelle, wenn wir berücksichtigen, dass der 16te Februar 1560 alten Stiles dem 16ten Februar 1561 neuen Stiles entspricht.[4])

Auch hinsichtlich des Datums der ersten *Ausgabe* des *César* gehen die Angaben auseinander. Nach Faguet[5]) wäre das Stück schon im Jahre 1558 gedruckt worden. Andere Autoren[6]) verzeichnen 1560, wieder andere[7]) 1561 als Druckjahr. Dieses letztere Datum ist wohl das richtige; denn auch Pinvert[8]), der sich mit den verschiedenen Ausgaben der Werke Grévin's eingehend beschäftigt hat, verzeichnet das *Theatre de Jaques Grevin,* in dem die Tragödie *César* zum ersten

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 85; *Le theâtre* S. 264.

[2]) Cf. Pinvert. *Jacques Grévin* S. 43.

[3]) *Recherches* Tl. II, S. 28.

[4]) Hierauf hat bereits Pinvert (l. c.) hingewiesen. — Cf. Rühl, *Chronologie* S. 26; Giry, *Manuel* S. 113. Der Jahresanfang wurde erst durch ein von Karl IX. im Januar 1563, bzw. 1564 zu Paris erlassenes Edikt von Ostern auf den 1ten Januar verlegt.

[5]) *La tragédie* S. 120. — Diese Angabe ist bereits von Stiefel (Lttbl. f. g. u. r. Ph., 1885, Nr. 9, Sp. 379) als unrichtig bezeichnet worden.

[6]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 145; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 130, Anm. 204.

[7]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 604; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 28; Parfaict, *Dictionnaire* II, 69; Mouhy, *Tablettes* S. 47; Brunet, *Manuel* II. 1737.

[8]) *Jacques Grévin* S. 3f.

Male veröffentlicht worden ist, mit der Jahreszahl 1561. La Croix du Maine, Grässe und Jacob[1]) erwähnen eine Ausgabe mit der Jahreszahl 1562. Auch diese Ausgabe existiert; weil die Zahl der Blätter in beiden Ausgaben dieselbe, und hier wie dort das Privilège vom 16ten Juni 1561 datiert ist, vermutet jedoch Brunet, dass bei der von 1562 lediglich der Titel erneuert worden sei.[2]) Wie Mouhy in seinem *Abrégé* (I, 87) auf die Jahreszahl 1567 kommt, ist nicht verständlich.

Auch die Mitteilungen über die *Aufführung* der *Soltane* stimmen nicht ganz überein. Nach den einen[3]) wurde dieses Stück im Jahre 1560 und zwar nach Ebert vor Katharina von Medici aufgeführt. In der *Histoire universelle des Théâtres* (Bd. XII, Tl. II, S. 123) wird ebenfalls eine Aufführung vor der genannten Fürstin erwähnt, dieselbe aber auf 1561 verlegt. In diesem Jahre wurde das Stück nach Faguet[4]) von den *Enfants sans souci* aufgeführt. Venema[5]) reproduziert die Angaben der Brüder Parfaict und Ebert's. Rigal's Äusserung: «*C'était une idée hardie, en 1561, . . . que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*»[6]) ist so unbestimmt gehalten, dass aus ihr nicht zu entnehmen ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder die Ausgabe des Stückes bezieht. Abgefasst war dasselbe jedenfalls schon im Jahre 1560, da das *Privilège* der Ausgabe von 1561 vom 12ten Dezember 1560 datiert ist.[7]) Die Brüder Parfaict neigen auf Grund einer Äusserung La Croix du Maine's zu der Annahme, dass die *Soltane* schon 1554 bekannt ge-

---

[1]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 415; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 513; Jacob, *Bibliothèque* I, 150.

[2]) Brunet, *Manuel* II, 1737 und auch Pinvert, l. c., S. 4.

[3]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Dictionnaire* I, 479 u. V, 197; Mouhy, *Tablettes* S. 216; *Abrégé* I, 445; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 135; Lucas, *Histoire* III, 269.

[4]) *La tragédie* S. 181.

[5]) *La Soltane* S. 2.

[6]) *Le théâtre* S. 276.

[7]) Goujet, *Bibliothèque* XIV, 440; Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.

wesen sei[1]); doch ist weder von einer Aufführung noch von einer Ausgabe aus diesem Jahre Näheres bekannt.

Von der *Soltane* existiert nur eine einzige alte *Ausgabe* aus dem Jahre 1561 *(Paris, Guillaume Morel, 4°)* die auch dem von Stengel und Venema besorgten Neudrucke zu Grunde liegt.[2]) Das im Titel dieses Neudrucks verzeichnete Jahr 1541 ist ein Druckfehler. Ausserdem findet sich nur noch bei Grässe[3]) ein anderes Datum, nämlich das Jahr 1563.

Die Tragödie *Philanire, femme d'Hippolyte,* von Claude Rouillet wäre nach Mouhy's *Tablettes* (S. 128) sowie nach einer Stelle seines *Abrégé* (I, 371) überhaupt nicht aufgeführt worden. An einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 306) spricht Mouhy zwar von einer Aufführung des Stückes *au théâtre de son Collège* — Rouillet war *régent* des *Collège de Bourgogne* zu Paris[4]) — gibt aber kein Datum für dieselbe an. Auch Jakob[5]) spricht von einer erfolgreichen Aufführung des Stückes, ohne indessen Näheres über dieselbe mitzuteilen. Léris verzeichnet: *«Philanire . . . donnée en 1563»*[6]), eine Angabe, die wohl auf die Aufführung des Stückes zu beziehen ist. Auch in den *Anecdotes dramatiques* (III, 64) wird das Stück mit der Jahreszahl 1563 verzeichnet; in diesem Falle kann aber die Jahreszahl auch auf die Abfassung oder den Druck bezogen werden. Auch Lucas[7]) setzt die Aufführung für 1563 an.

---

[1]) *Histoire,* l. c. — Von Prölss (*Geschichte* Bd. III, Tl. II, S. 433) erfahren wir, dass die *Soltane* im Jahre 1595 auch in Frankfurt am Main aufgeführt worden ist. Dass Prölss, wie sein Gewährsmann Mentzel, und wie früher auch schon Mouhy (*Abrégé* II, 49), dieses Stück für eine *Pastorale* (!) hält, ist nicht zu verwundern. Dieser Irrtum entstand wohl dadurch, dass die in einem Teile der Exemplare der Ausgabe von 1561 auf die *Soltane* folgende *Pastorale à 4 personnages* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 151 f.) nicht als ein zweites, selbständiges Stück beachtet wurde.

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 429, etc. — Bounin, *La Soltane* S. 1.

[3]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.

[4]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II. S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343 etc.

[5]) *Bibliothèque* I, 35.

[6]) *Dictionnaire* S. 346.

[7]) *Histoire* III, 269.

Faguet[1]) endlich erwähnt wiederholt eine Aufführung durch die Basochiens; das eine Mal gibt er als Jahreszahl für dieselbe 1570, das andere Mal 1560. Sollen beide Daten Giltigkeit haben, oder nur eines derselben? Wie die zweite der beiden Angaben, so gründet sich wohl auch die erste auf eine solche des *Journal du théâtre français*; vielleicht beruhen sie beide auf ein und derselben Stelle, und ist die Verschiedenheit der beiden Daten nur die Folge eines Druckfehlers. Ohne eine Einsichtnahme des *Journal* kann das jedoch nicht entschieden werden.

Die erste *Ausgabe* des Stückes datiert aus dem Jahre 1563[2]) *(Paris, Thomas Richard, 4⁰)*; die von Du Verdier[3]) und von Morf[4]) erwähnte Ausgabe von 1577 ist nicht die erste, sondern die zweite, die auch von Beauchamps, Parfaict, La Vallière[5]) etc. verzeichnet wird.

Der *Agamemnon* des Le Duchat wurde nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (I, 21), nach Monhy[6]), Léris[7]) und Lucas[8]) im Jahre 1561 aufgeführt. Auch die *Anecdotes dramatiques* (I, 22) verzeichnen das Stück mit dieser Jahreszahl, freilich wieder ohne jede Angabe, ob sich dieselbe auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck desselben bezieht.

---

[1]) *La tragédie* S. 180 u. 369.

[2]) La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343, *Dictionnaire* IV, 128; La Vallière, *Bibliothèque* I. 174; Mouhy, *Tablettes* S. 182; *Abrégé* I, 371; Grässe. *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 136; Brunet, *Manuel* IV, 1358 (das im Suppl. I, 778 erwähnte Datum 1553 wird auf einen Druckfehler zurückzuführen sein); Rigal, *Le théâtre* S. 315. Als Name des Druckers wird auch Ricard geschrieben; auch die Angaben über das Format stimmen zum Teil nicht überein.

[3]) *Bibliothèque* S. 1080. Du Verdier nennt den Verfasser nicht

[4]) *Geschichte* S. 209.

[5]) Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 34; Parfaict, *Histoire* III, 343; La Vallière. *Bibliothèque* I, 174.

[6]) *Tablettes* S. 5. Das Datum 1661 des *Abrégé* (I. 8) ist wohl ein Druckfehler für 1561.

[7]) *Dictionnaire* S. 9.

[8]) *Histoire* III, 269.

Aus dem Jahre 1561 stammt auch die einzige von Du Verdier etc. erwähnte *Ausgabe.* [1])

Der *Aman* Rivaudeau's wurde nach Dreux du Radier [2]) und Edélestand du Méril [3]) sowie nach Mourin de Sourdeval im Jahre 1561 zu Poitiers zur Aufführung gebracht. Du Méril bezeichnet als Ort der Aufführung das dortige Collège [4]), Mourin de Sourdeval als deren Tag den 24ten Juli. Nach dem *Journal du théâtre français* [5]) wäre der *Aman* im Jahre 1567 von den Enfants sans souci und kurze Zeit vorher auch im Hôtel de Guise gespielt worden. Auch Mouhy [6]) und Léris [7]) verzeichnen 1567 als Jahr der Aufführung, verlegen diese aber nach Poitiers.

Nach Mourin de Sourdeval [8]), dem Herausgeber eines Neudrucks der *Ausgabe* von 1566, existiert nur diese eine alte Ausgabe, deren *Avant-parler* vom 1ten Mai 1565 datiert ist. [9]) Morf [10]) erwähnt eine Ausgabe von 1564, andere Autoren [11]) erwähnen eine solche von 1567.

---

[1]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397; La Croix du Maine, *Bibliothèque* I. 216; Beauchamps, *Recherches* Tl. II. S. 31; Goujet, *Bibliothèque* VI. 423; Parfaict, *Dictionnaire* I. 21; La Vallière, *Bibliothèque* III. 235; Mouhy, *Tablettes* S. 5; *Abrégé* I. 8 (an einer anderen Stelle des *Abrégé* (II, 138) sagt Mouhy, das Stück sei nicht gedruckt worden). Insoweit sie den Drucker betreffen, stimmen die Angaben der erwähnten Autoren nicht überein. Du Verdier, Beauchamps und Parfaict bezeichnen als solchen Jean le Royer; nach La Croix du Maine hiess er Jean le Preux, nach La Vallière Breton. Jacob und Brunet haben keine Ausgabe des Stückes verzeichnet. Sollte am Ende die zweite Stelle in Mouhy's *Abrégé* doch richtig sein?

[2]) *Histoire littéraire du Poitou*, zitiert von Faguet, *La tragédie* S. 139.

[3]) *Études sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*, zitiert von Faguet, l. c., S. 178.

[4]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 4 f.

[5]) Zitiert von Faguet, l. c., S. 139 u. 177.

[6]) *Tablettes*, S. 10; *Abrégé* I, 17.

[7]) *Dictionnaire* S. 18.

[8]) Rivaudeau, l. c., S. 13.

[9]) l. c., S. 52.

[10]) *Geschichte* S. 206.

[11]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 184; *Histoire universelle des théâ-*

Das *Journal du théâtre français*[1]) erwähnt auch die Aufführung einer Tragödie *Suzanne* von La Croix vom Jahre 1561. Dieses Stück scheint jedoch nicht gedruckt worden zu sein. Faguet hat es nicht auffinden können, und auch wir haben nirgends eine Ausgabe desselben verzeichnet gefunden.

Angaben über die *Aufführung* des *Alexandre* und des *Daire* Jacques de La Taille's[2]) finden wir im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict, bei Mouhy, im *Journal du théâtre français*, bei Léris, in den *Hommes illustres de l'Orléanais* und bei Lucas. Im *Dictionnaire* der Brüder Parfaict (I, 47) wird eine Aufführung des *Alexandre «avant 1562»*, bei Léris[3]) eine solche *«vers 1562»* erwähnt, während Mouhy[4]), das *Journal*[5]) und Lucas[6]) eine solche für 1562 ansetzen. Das *Journal* verzeichnet das Hôtel de Reims als Ort der Aufführung von 1562 und erwähnt überdies noch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573. Nach den *Hommes illustres de l'Orléanais* (I, 118) wäre das Stück im Jahre 1563 aufgeführt worden. Eine Aufführung des *Daire*

---

tres Bd. XIII. Tl. I, S. 90; Mouhy, l. c.; Léris. l. c.; Jacob, *Bibliothèque* I, 157, jedoch unter den „*Desiderata*" der Bibliothek des Herrn de Soleinne.

[1]) Cf. Faguet. *La tragédie* S. 104, Anm. 1. u. 179.

[2]) Jacques de la Taille ist nach Angabe seines Bruders Jean de la Taille der Verfasser von vier weiteren Tragödien: *Athamant*, *Progné*, *Niobé* und *Didon*. Die drei ersteren Stücke befanden sich wie die beiden oben genannten Stücke unter den Papieren, welche Jean de la Taille beim Tode seines Bruders an sich nahm. Warum sie nicht auch wie die beiden anderen später von Jean de la Taille veröffentlicht wurden, wissen wir nicht. Die *Didon* ist nach Jean de la Taille's Aussage verloren gegangen (cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 625). Nach Prölss (*Geschichte* Bd. II, Tl. I, S. 22) wäre Jacques de La Taille auch noch der Verfasser einer Tragödie *Achille*. Wir können uns jedoch nicht erinnern, irgendwo, ausser bei Prölss, eine diesbezügliche Angabe gelesen zu haben.

[3]) *Dictionnaire* S. 14.

[4]) *Tablettes* S. 8; im *Abrégé* findet sich wohl infolge eines Druckfehlers das Datum 1552.

[5]) Faguet, *La tragédie* S. 170.

[6]) *Histoire* III, 269.

und zwar vom Jahre 1562 wird von Mouhy[1]), dem *Journal*[2]) und von Lucas (l. c.) erwähnt. Nach dem *Journal* wäre das Stück in diesem Jahre von den Basochiens in dem Hôtel de Bourgogne gespielt worden; ebendaselbst soll auch eine Wiederholung des Stückes durch die Confrères im Jahre 1573 stattgefunden haben. Einige andere Angaben, aus welchen nicht ersichtlich ist, ob sie sich auf die Abfassung, die Aufführung oder den Druck der Stücke beziehen, können nicht berücksichtigt werden. Rigal zählt den *Alexandre* und den *Daire* ausdrücklich zu jenen Tragödien, die nicht aufgeführt worden sind.[3])

Die Angabe Sainte-Beuve's[4]), die Stücke Jacques de La Taille's seien nicht gedruckt worden, ist nur teilweise richtig und trifft speziell für die beiden Stücke *Alexandre* und *Daire* nicht zu. Als Jahr des ersten Druckes derselben ist 1573 anzusetzen.[5])

Wir wissen von Jean de La Taille, dass sein Bruder Jacques im April des Jahres 1562 gestorben ist.[6]) Es kann also kein Zweifel darüber bestehen, dass des letzteren Tragödien noch dem von uns behandelten Zeitabschnitte angehören. Über den Beginn der dichterischen Thätigkeit seines Bruders äussert sich Jean de La Taille wie folgt: *«Il vint à composer . . . Poemes entiers, Tragédies et Comédies en l'âge de dix-sept et dix-huict ans».*[7]) Da Jacques, wie uns ebenfalls sein

---

[1]) *Tablettes* S. 65; *Abrégé* I, 114, II. 333.

[2]) Cf. Faguet, l. c.

[3]) *Alexandre Hardy* S. 86.

[4]) *Tableau* I. 261 Anm.

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 32; Parfaict, *Dictionnaire* II, 223, bzw. I, 47; Mouhy, *Tablettes*. S. 65. bzw. 8; *Abrégé* I, 126, bzw. I, 14 u. II, 333; Léris, *Dictionnaire* S. 14; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514 Anm.; Jacob, *Bibliothèque* I, 153; Brunet, *Manuel* III, 870; in der Brüder Parfaict *Histoire* (III, 337 u. 339, bzw. 338) wird irrtümlich 1562 als Druckjahr angesetzt. Nach der *Grande Encyclopédie* (XXI, 995) wäre der *Daire* erst 1574 gedruckt worden.

[6]) Du Verdier, l. c.

[7]) Cf. Du Verdier, *Bibliothèque* S. 624. — Diese Angabe findet sich allerdings teilweise etwas verändert auch bei Beauchamps (*Re-*

Bruder mitteilt [1]), ein Alter von nur zwanzig Jahren erreicht hat, könnte nach obiger Angabe die Abfassung der beiden Tragödien möglicherweise schon 1559 oder 1560 stattgefunden haben. Dieselbe wird also zwischen 1559 und 1562 anzusetzen sein. [2])

Kapitel III.

Bisherige Urteile über den Einfluss der Seneca-Tragödien.

Wollten wir uns im folgenden auch auf eine Besprechung der Werke, bzw. jener Stellen derselben einlassen, in welchen des Einflusses Seneca's auf die französische Renaissance-Tragödie im allgemeinen, entweder nur in Kürze Erwähnung geschieht oder von demselben ausführlicher gehandelt

---

cherches Tl. II, S. 32), Parfaict (*Histoire* III, 337), La Vallière (*Bibliothèque* I, 168), in den *Annales poétiques* (X, 59), in der *Histoire universelle des théâtres* (Bd. XII. Tl. II, S. 159) und bei Ebert (*Entwicklungsgeschichte* S. 130). Nach Beauchamps, den *Annales poétiques.* der *Histoire universelle* und Ebert hätte die dichterische Thätigkeit Jacques de La Taille's schon mit 16, nach La Vallière dagegen erst mit 18 Jahren begonnen.

[1]) Cf. Du Verdier, l. c. — Dieser Angabe entsprechend, wird auch das Geburtsjahr des Dichters von fast allen einschlägigen Autoren für 1542 angesetzt. Nur bei La Vallière (*Bibliothèque* I. 168) und in Mouhy's *Abrégé* (II, 333) wird irrtümlicherweise 1562 als solches angegeben.

[2]) Andere Daten können wenigstens aus den von Du Verdier mitgeteilten Angaben Jean de La Taille's nicht entnommen werden. Nach der Brüder Parfaict *Dictionnaire* (V. 330) wären beide Tragödien, nach Léris (*Dictionnaire* S. 135) wäre der *Daire* 1562 abgefasst worden; Darmesteter und Hatzfeld schreiben: «*On a de lui deux tragédies, Daire* (*Darius*) *et Alexandre, qu'il composa à seize et à dix-huit ans*» (*Le seizième siècle* S. 163); Schmidt-Wartenberg (*Seneca's Influence* S. 15) verzeichnet den *Daire* mit der Jahreszahl 1558, den *Alexandre* mit der Jahreszahl 1560; Rigal (*Le théâtre* S. 275) sagt: «*Vers 1560 ou 1561, à la veille d'une fin prématurée* (*1562*), *il composait la Mort de Daire et la Mort d'Alexandre*».

wird, so würde uns das wegen der alsdann in Betracht kommenden grossen Zahl von Werken viel zu weit führen. Nachdem wir auch nicht die französische Renaissance-Tragödie in ihrer Gesamtheit, sondern zunächst nur eine ganz beschränkte Anzahl ihrer Vertreter, bzw. deren Werke zum Gegenstande unserer Untersuchung machen, genügt es wohl, nur jene Äusserungen zu besprechen, in welchen speziell von dem Verhältnis dieser Autoren zu Seneca die Rede ist.

In der *Histoire universelle* wird nur ganz allgemein bemerkt, dass Jodelle die Alten und besonders Seneca nachgeahmt habe.[1])

Bei Grässe kommt der Einfluss Seneca's auf Jodelle wiederholt zur Sprache. Das erste Mal werden dem Römer die einfache Anlage, die geringe Verwicklung, die langweiligen, das Fortschreiten der Handlung aufhaltenden, moralischen Chöre der *Cléopâtre* zugeschrieben, während die Einteilung in Scenen und Akte auf Rechnung der „*Aristotelischen Grundsätze*" gesetzt wird.[2]) An einer anderen Stelle wird speziell das falsche Pathos Jodelle's als eine Folge des überwiegenden Einflusses Seneca's bezeichnet.[3])

Nach Chasles hat Jodelle die *Cléopâtre* im Stile Seneca's abgefasst.[4])

Ebert erwähnt, dass Jodelle bisweilen sehr schwülstig werde, meint jedoch, dass der Schwulst bei Seneca ein anderes Motiv habe.[5]) Jodelle's Rhetorik sei keineswegs dieselbe wie die des lateinischen Tragikers, noch viel weniger demselben abkopiert. Die Rhetorik Seneca's erscheine als ein reines Geschöpf des Verstandes, diejenige Jodelle's sei hauptsächlich lyrischer Art.

Eine vielseitigere Besprechung des Einflusses Seneca's auf Jodelle finden wir bei Brütt.[6]) Er bemerkt, dass in den beiden Dramen Jodelle's sehr vieles an die Manier Seneca's

---

[1]) Bd. XII, Tl. II, S. 3.

[2]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 512.

[3]) l. c., S. 516.

[4]) *Études* S. 129.

[5]) *Entwicklungsgeschichte* S. 108.

[6]) *Die Anfänge* S. 58f.

erinnere, dass insbesondere das Vorwalten der pathetischen Rede, die unbestimmte, aller Individualität entbehrende Charakterzeichnung, die überaus dürftige Handlung Merkmale seien, welche der römische und der französische Tragiker miteinander gemein haben. Falsch ist Brütt's Behauptung, dass allgemeine Aussprüche und Sentenzen bei Jodelle weniger häufig verwendet würden, als bei Seneca. Brütt fasst sein Urteil dahin zusammen, dass sich der Einfluss Seneca's auf Jodelle in hohem Grade geltend gemacht habe, dass sich dieser französische Dichter jedoch von ihm nicht so weit habe beherrschen lassen, um dessen in die Augen springende Fehler nachzuahmen; vor einer solchen blinden Nachahmung sei er durch seine Kenntnis der klassischen Meisterwerke der Griechen bewahrt geblieben. Dieses Urteil trifft nur teilweise zu.

Eine Bemerkung bei Darmesteter und Hatzfeld betrifft speziell die Behandlung des Dialogs in einer Scene der *Cléopâtre;* das lebhafte Wechselgespräch in dieser Scene erinnere an Seneca.[1])

Kahnt beschäftigt sich mit den Sentenzen der Tragödien Seneca's, Jodelle's und Garnier's.

Venema bespricht das Verhältnis Bounin's zu seinen Vorbildern Seneca und Jodelle und fügt bei dieser Gelegenheit eine Reihe von freilich nur teilweise richtigen Bemerkungen über des letzteren Tragödien und sein Verhältnis zu Seneca bei.[2])

Eine andere, als die bereits besprochene Äusserung Ebert's über das Verhältnis Jodelle's zu Seneca ist uns nicht erinnerlich. Nach einer Stelle bei Schmidt-Wartenberg[3]) könnte man indessen vermuten, dass auch Ebert sich überhaupt gegen den Einfluss eines bestimmten Tragikers, wie z. B. Seneca's auf Jodelle ausgesprochen habe. Schmidt-Wartenberg bemerkt hiegegen, dass sich ein solcher Einfluss gleichwohl geltend gemacht habe, wenn er auch nicht gerade sehr stark hervortrete.

---

[1]) *Le 16e siècle* S. 158.

[2]) Bounin, *La Soltane* S. 8 ff.

[3]) *Seneca's Influence* S. 14.

Wieder ausführlicher äussert sich Rigal[1]: die Art der Einleitung der *Cléopâtre*, die langen Monologe, die Erzählung der Katastrophe am Ende des Stückes, die zahlreichen philosophischen Reflexionen, die vielfach mit kurzen Sentenzen geführten Wechselgespräche und andere Eigentümlichkeiten des Stiles erinnern an Seneca.

Morf meint, dass die *Cléopâtre* reicher an Sentenzen sei als die Stücke Seneca's, dass Jodelle den Chor nach dem Beispiele der italienischen Tragiker häufiger am Dialoge teilnehmen lasse, als Seneca, sowie dass die Einteilung in fünf Akte Seneca's Beispiel entspreche. Seine Ausführungen über Jodelle's erste Tragödie beschliesst er wie folgt: „*Noch ehe eine Theorie der klassischen Tragödie in Frankreich aufgestellt ward, ist diese selbst nach dem Vorbild der Italiener und Seneca's, in unanfechtbarer Regelhaftigkeit erstanden.*“[2])

Auf die *Didon* bezieht sich eine Äusserung der *Histoire universelle* über die Seneca nachgeahmte Behandlung eines aus kurzen Wechselreden bestehenden längeren Dialogs.[3])

Bezüglich des Chores der *Didon* weist Morf darauf hin, dass derselbe in zwei Lager (Troer und Phönizierinnen) geteilt, ist eine Entfaltung, die bei den Griechen nur ausnahmsweise, bei Seneca häufiger vorkomme und von der Renaissancetragik zur Regel erhoben worden sei.[4])

Die *Médée* des La Péruse wird von dem Abbé de Marolles mit dem *Hippolyte*, der *Troade* und der *Antigone* Garnier's, dem *Hercule*, dem *Thyeste*, dem *Agamemnon* und der *Octavie* Brisset's, der *Clytemnestre* Matthieu's, dem *Œdipe* und dem *Hercule* Prevost's zu einer Gruppe von Stücken gezählt, die er als *«traductions ou imitations»* der Tragödien Seneca's bezeichnet.[5]) Goujet, der die genannten Stücke mit Ausnahme jener Brisset's, mit den lateinischen Originalen ver-

---

[1]) *Le théâtre* S. 272.

[2]) *Geschichte* S. 200f.

[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 48.

[4]) l. c., S. 203.

[5]) Der Abbé de Marolles hat den lateinischen Text und eine französische Übersetzung der Seneca-Tragödien herausgegeben (Paris, 1660. 2 Bde. 8°. Cf. Goujet, *Bibliothèque* VI, 188ff. u. 423.

glichen hat, ist mit dieser Bezeichnung nicht einverstanden. Er sagt: «*On y reconnoît peu ce Poëte. Chaque Auteur n'en a pris que quelques idées, on n'en a traduit que certaines pensées sans s'astraindre ni à l'ordre que le Poëte latin a observé dans ces pièces, et souvent même sans conserver les caracteres des personnages qu'il a introduits sur la scene.*» An einer anderen Stelle bezeichnet er die oben erwähnten Stücke als «*imitations éloignées*» der Tragödien Seneca's. [1])

Von den Brüdern Parfaict [2]), in der *Histoire universelle* [3]), von Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur [4]), sowie von Patin in seinen *Études sur les tragiques grecs* [5]) wird die *Médée* lediglich als Übersetzung der lateinischen *Medea* bezeichnet; Grässe drückt sich etwas vorsichtiger aus, indem er sagt, die *Médée* sei „*nach Seneca gearbeitet*". [6]) Jacob bemerkt zu der von ihm erwähnten Ausgabe sine «*trad. librement de Sénèque*»; an einer anderen Stelle sagt er die *Médée* sei «*traduite ou plutôt imitée de la tragédie de Sénèque.*» Das Urteil der Brüder Parfaict etc. wird von Ebert berichtigt: „*Sie ist keineswegs eine blosse Übersetzung, obwohl Seneca mannigfach benutzt, an verschiedenen Stellen auch frei übertragen ist.*" und er fügt noch hinzu: „*Wichtig ist jedenfalls, dass Seneca hier schon als unmittelbares Vorbild erscheint.*" [7]) Prölss [8]) und auch Faguet [9]) sehen dagegen in dem französischen Stücke wieder nur eine mehr oder minder freie Übersetzung des lateinischen.

Am eingehendsten hat sich bisher Kulke mit La Péruse's *Médée* befasst. Nach einigen biographischen Angaben, die nur zum Teil mit den Resultaten der neueren Forschung übereinstimmen, bemerkt er [10]), die *Médée*, eine Tragödie in

---

[1]) l. c., VI, 188 f. u. 424.
[2]) *Histoire* III, 299.
[3]) Bd. XII, Tl. II, S. 57.
[4]) Cf. Heine, *Corneille's „Médée"* S. 6. Anm.
[5]) *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 514.
[6]) *Bibliothèque* I, 24 u. I, 150.
[7]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.
[8]) *Geschichte* Bd. II. Tl. I. S. 21.
[9]) *La tragédie* S. 91.
[10]) *Seneca's Einfluss* S. 1 ff.

5 Akten, sei derjenigen des Seneca nachgebildet, die Aktschlüsse werden wie bei diesem durch Chorgesänge angedeutet, die Scenen seien nicht geschieden; dann wird nach Ebert darauf hingewiesen, dass schon in der *Médée* La Péruse's Seneca als unmittelbares Vorbild erscheine. Um die Abhängigkeit La Péruse's von Seneca „*in Bezug auf stofflich-technische Ausführung*“ zu beweisen, gibt dann der Verfasser zunächst eine Inhaltsangabe der *Medea* des Seneca, nicht aber auch eine solche der französischen *Médée*, welche, wenn es überhaupt geboten schien, eine derartige Analyse vorauszuschicken, als die eines nur schwer zugänglichen Stückes jedenfalls weniger leicht vermisst wird, als die des ersteren. In der Folge beschränkt sich Kulke darauf, eine Reihe von Verschiedenheiten der französischen *Médée* und ihres lateinischen Vorbilds festzustellen, Verschiedenheiten, welche zum Teil auf den Einfluss der *Medea* des Euripides zurückzuführen, zum Teil selbständig vorgenommen worden seien.[1]) Dagegen hat er es unterlassen, die von La Péruse benutzten Partien zu verzeichnen sowie die Art und Weise der Verwertung derselben näher zu besprechen, so dass die Aufgabe des ersten Teiles seiner Abhandlung kaum als gelöst betrachtet werden kann. Der zweite, umfangreichere Teil (S. 15—54) befasst sich mit der rhetorischen Ausführung des Stückes. Von der zu Gebote stehenden Literatur scheint Kulke einen nur mässigen Gebrauch gemacht zu haben. Der an Phrasen und unpassenden Kraftausdrücken so überreiche Klein dürfte, nach den häufigen Zitaten aus dessen *Geschichte des Dramas* zu urteilen, sein Hauptgewährsmann gewesen sein.

Darmesteter und Hatzfeld bezeichnen die *Médée* als eine Nachahmung ihrer lateinischen Vorlage.[2])

Ziemlich richtig wird die *Médée* von Venema beurteilt, obwohl ihm nur ein Auszug des Stückes vorgelegen hat.[3]) Er bezeichnet dasselbe als eine Bearbeitung der *Medea* Seneca's. La Péruse habe, so meint er, mit ziemlicher Selb-

---

[1]) l. c., S. 8—15.

[2]) *Le 16e siècle* S. 162.

[3]) Bounin, *La Soltane* S. 19.

ständigkeit gearbeitet und sowohl die Reihenfolge der Akte, als auch die Komposition im einzelnen gänzlich verändert; der lateinische Text sei, soweit sich die Bearbeitung an denselben anschliesse, mit grosser Freiheit behandelt; bemerkenswert sei endlich auch das Bestreben, die Übertreibungen in Seneca's Darstellung und Stil, insbesondere die Häufung der mythologischen Bilder zu vermeiden; der Charakter der Medea sei bei La Péruse in Nichts verändert. Die letzte dieser Bemerkungen ist unrichtig.

Rigal scheint Kulke's und Venema's Ausführungen nicht berücksichtigt haben; denn er äussert sich über das Verhältnis von La Péruse's *Médée* zur *Medea* des Seneca kaum weniger unkorrekt, als seiner Zeit Faguet.[1])

Morf hat sich dahin ausgesprochen, dass La Péruse Seneca's *Medea* genau gefolgt sei, selten derjenigen des Euripides, noch seltener zeige er Spuren selbständiger Auffassung, ebenfalls ein nur teilweise richtiges Urteil.[2])

Von Pinvert, der die *Médée* kurzweg als eine Übersetzung bezeichnet[3]), gilt, was wir bereits über Rigal geäussert haben.

In der *Grande Encyclopédie* (XXI, 941) lesen wir dagegen wieder: «*La Péruse . . . auteur d'une tragédie . . . tirée de Sénèque*».

Bevor wir die verschiedenen Urteile über das Verhältnis von Toutain's *Agamemnon* zu Seneca's gleichnamiger Tragödie verzeichnen, sei hier die Bemerkung gestattet, dass dem *Argument* des französischen Stückes der folgende Hinweis beigefügt ist: «*Voi Homere au 3. 4. et 11. liure de l'Vlissée: et le même argument ici transféré de l'Agamemnon de Sénèque*»[4]), sowie dass am Ende der Tragödie[5]) folgender Vers des Terenz zitiert wird: „*Nullum est iam dictum, quod non dictum sit prius*", dass dagegen in der dem Stücke beigegebenen Widmung an den Bischof Gabriel le Veneur der Name Seneca's nicht erwähnt wird.

---

[1]) *Alexandre Hardy* S. 88, u. *Le théâtre* S. 274.

[2]) *Geschichte* S. 203.

[3]) *Jacques Grévin* S. 192.

[4]) Toutain, *La tragédie* S. 8.

[5]) l. c., S. 27 r.

Nach Du Verdier [1]), Beauchamps [2]), Parfaict [3]), Jacob [4]), Brunet [5]), Darmesteter und Hatzfeld [6]) könnte man vermuten, Toutain habe Seneca nur stofflich benutzt; Goujet [7]) schwankt zwischen den Ausdrücken «*traduite*» und «*imitée*»; in den *Annales poétiques* [8]) und von Suard [9]) wird Toutain's *Agamemnon* als «*traduction*» bezeichnet.

Bezüglich des *Josias*, der *drei Davidtragödien*, der *Sophonisbe* und des *César* sind uns Äusserungen über das Verhältnis dieser Stücke zu Seneca nicht erinnerlich.

Dagegen finden sich wieder ähnliche Bemerkungen bezüglich der *Soltane*.

Ebert bemerkt bezüglich des Stoffes derselben: „*Was . . . Bounin an diesem Stoffe in ästhetischer Rücksicht anziehen mochte, war wohl das Furchtbare, das man damals im Hinblick auf den mustergiltigen Seneca . . . als das wesentlichste Moment des Pathetischen betrachtete.*" [10])

Wie Ebert, so ist auch Venema, der sich bisher wohl am eingehendsten mit der *Soltane* beschäftigt hat, der Ansicht, dass „*wohl zunächst das Schreckliche, dessen der fremdartige Stoff eine so reiche Fülle bot*", es war, „*was Bounin anzog*", da, „*nach Seneca . . . eben das Schreckliche . . . das Wesen*

[1]) *La bibliothèque* S. 159: «*La Tragédie d'Agamemnon tirée de Seneque.*»

[2]) *Recherches* Tl. II, S. 27: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque.*»

[3]) *Histoire* III, 301: «*Cette piece n'est . . . qu'une mauvaise imitation de celle de Sénéque.*»

[4]) *Bibliothèque* I. 24: «*La Tragédie d'Agamemnon . . . tirée de Sénèque.*»

[5]) *Manuel* V, 904: «*Cette pièce* [Agamemnon] . . . *est imitée de Sénèque.*»

[6]) *Le 16e siècle* S. 163: «*Charles Toutain . . . publia en 1556 une plate imitation de l'Agamemnon de Sénèque.*»

[7]) *Bibliothèque* VI, 186: «*Dans le même siècle la Tragédie d'Agamemnon, l'une des dix que l'on attribue à Séneque, a été traduite ou imitée en vers françois par deux Poëtes . . . Charles Toutain, . . . et François le Duchat.*»

[8]) Bd. V. S. 288: «*Il* [Toutain] *a publié une Tragédie d'Agamemnon, qui n'est gueres qu'une traduction de Seneque . . .*»

[9]) *Coup d'œil* S. 71: «*Ce sont de froides et plates traductions des tragédies de Sénèque.*»

[10]) *Entwicklungsgeschichte* S. 136.

der tragischen Handlung ausmacht." Und zwar meint Venema, dass „*eine gewisse Verwandtschaft des Stoffes mit dem der Medea, die ja so allgemein bewundert wurde*", Bounin noch speziell angezogen habe.[1]) In der Folge untersucht Venema das Verhältnis Bounin's zu Seneca und Jodelle einerseits, zu seinen Nachfolgern, insbesondere zu Garnier andererseits.[2]) Wir heben hervor, was auf das Verhältnis zu Seneca Bezug hat. In § 9 spricht er vom Chore. Er bemerkt, dass Seneca den Chor stets näher bezeichne und in Fällen, wo der Wechsel des Ortes es nötig mache, stets einen anderen Chor einführe; der Bounin'sche Chor trete stets nur am Ende der Akte auf, wie das auch bei Seneca das Gewöhnliche sei, knüpfe jedoch niemals direkt an die Reden und Handlungen auf der Bühne an und weiche dadurch von dem Gebrauche Seneca's ab (Ausführungen, mit denen wir uns nicht vollständig einverstanden erklären können). In den §§ 10 und 11 wird ausgeführt, dass es nach dem Beispiele Seneca's weniger auf die Komposition und die Erfindung der Fabel, als auf die Entwicklung des tragischen Pathos in der Diktion, auf einen glänzenden, rhetorischen Stil ankomme. Auch in Bounin's *Soltane* sei von einer eigentlichen Komposition keine Rede, der gebotene historische Stoff sei ohne Vornahme bedeutenderer Veränderungen dramatisiert worden; doch sei die Begleiterin der Sultanin, Sirene, welche die Rolle der Amme bei Seneca spiele, seine Erfindung. Das rhetorische Element walte auch bei Bounin auf Kosten des dramatischen vor. Bei Seneca habe insbesondere die Exposition, die äussere Verknüpfung und die innere, logische Verbindung der Handlung wenig Aufmerksamkeit gefunden. Bei Bounin's *Soltane* sei eine eigentliche Exposition überhaupt nicht vorhanden, die Stimmung und Handlungsweise der einzelnen Personen bleibe durchaus unerklärlich, der Zusammenhang der Handlung sei ein noch loserer als bei Seneca, schon deshalb, weil jeder Akt zeitlich und meist auch örtlich von dem vorhergehenden getrennt sei.

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 6.

[2]) l. c., S. 8 ff.

In § 12 erwähnt Venema, dass Lessing in der Abhandlung „*Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen Seneca bekannt sind*“, an den Stücken „*der rasende Herkules*“ und „*Thyest*“ nachgewiesen habe, wie Seneca bestrebt sei, die sogenannten dramatischen Einheiten zu beobachten. Bounin habe dieselben nicht beachtet. Nach § 13 sei für Seneca's dramatischen Stil der Mangel an dramatischer Handlung charakteristisch; die Darstellung verlaufe durchgehends in der Form des Monologs und des Dialogs; die *Soltane* sei ganz nach der dialogisierenden Art Seneca's insceniert. Nach den vorausgegangenen Untersuchungen über die Anlage, die Komposition und die Inszenierung sei die *Soltane* als ein misslungener Versuch einer Nachahmung Seneca's und Jodelle's zu bezeichnen, deren Verfasser das Wesen der Seneca-Tragödie nur in den äusserlichsten Dingen aufgefasst habe. In § 14 handelt Venema von der Charakteristik der Personen. Diese sei bei Seneca nur wenig entwickelt, ebenso bei Bounin; seine Soltane zeige insbesondere grosse Ähnlichkeit mit der Medea Seneca's, bzw. La Péruse's, ihr Charakter sei ebensowenig tragisch, wie jener der Medea. Bounin's Personen zeigen die Einseitigkeit der Seneca'schen Charaktere in erhöhtem Masse; dagegen sei Bounin nicht imstande, durch eine lebensvolle Schilderung der Leidenschaften zu entschädigen. In § 15 führt Venema aus, dass Bounin's Personen nur dem Namen nach Türken, in Wirklichkeit aber Griechen und Römer seien, deren Gedanken und Empfindungen sich in den bei Seneca massenhaft gehäuften Bildern der antiken Mythologie und Sage bewegen. Wie in den Stücken des Römers, so fehle auch in der *Soltane* die lokale Färbung der Darstellung. In § 16 wird erwähnt, dass Bounin die Sitte, wo immer thunlich Rede und Gegenrede sentenzenartig zu gestalten und den Dialog in einen Sentenzenstreit aufzulösen von Seneca übernommen habe.

Nach Morf ist die *Soltane* „*eine stümperhafte Nachahmung Seneca's, insbesondere der Medea*“ [1]).

---

[1]) *Geschichte* S. 205.

Über die Stücke *Philanire* und *Aman* sind uns hiehergehörige Bemerkungen nicht begegnet.

Was den *Agamemnon* Le Duchat's betrifft, so liegen die Dinge ähnlich wie bei jenem Toutain's. Nach den Angaben der Brüder Parfaict[1]), der *Histoire universelle*[2]), Darmesteter's und Hatzfeld's[3]), sowie der *Grande Encyclopédie*[4]) ist dieser zweite französische *Agamemnon* als eine Übersetzung des lateinischen zu betrachten. Die Äusserungen anderer Litterarhistoriker[5]) lassen dagegen auf eine freiere Benutzung des lateinischen Originales schliessen.

Über die *Suzanne* scheint Näheres überhaupt nicht bekannt zu sein.

Ausserungen über Seneca's Einfluss auf Jacques de La Taille finden wir in der *Histoire universelle des théâtres* bei Kahnt und bei Schmidt-Wartenberg. Nach der ersteren ist ein Monolog Alexander's in Jacques de La Taille's gleichnamiger Tragödie jenem des sterbenden Herkules bei Seneca nachgeahmt.[6]) Kahnt bespricht die Abhängigkeit einzelner Teile zweier Chorgesänge des *Daire* von Teilen solcher des *Thyestes* und des *Hercules Oetaeus*.[7]) Schmidt-Wartenberg behauptet, dass Jacques de La Taille's Werke die Fehler der Seneca'schen Tragödien enthalten.[8])

Was ist nun im allgemeinen von den im Vorausgehenden

---

[1]) *Histoire* III. 329: «*François Le Duchat, connu seulement par une misérable traduction de Séneque . . . qui est encore audessous s'il est possible des autres de même nom, données par ses Contemporains.*»

[2]) Bd. XII, Tl. II, S. 126: «*Une misérable traduction de l'Agamemnon de Sénèque.*»

[3]) *Le 16e siècle* S. 167: «*François Le Duchat donne une misérable traduction de l'Agamemnon (1561).*»

[4]) Bd. XIV, S. 1182: «*On peut citer de lui ses traductions de l'Agamemnon de Sénèque . . . .*»

[5]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 397: «*Agamemnon, Tragedie tiree de Seneque*»; Beauchamps. *Recherches* Tl. II, S. 31: «*Agamemnon, T. tirée de Seneque*»; Goujet, *Bibliothèque* VI, 186. bereits zitiert S. 64, Anm. 7; Mouhy, *Tablettes* S. 5: «*Tirée de Séneque*».

[6]) Bd. XII, Tl. II, S. 162.

[7]) *Gedankenkreis*, S. 43f.

[8]) *Seneca's Influence*, S. 15.

verzeichneten Äusserungen über den Einfluss der Seneca-Tragödien auf die französischen Tragödien des Zeitabschnitts von 1552 bis 1561 zu halten? — Nur die wenigsten derselben dürften auf gründlichen, selbständigen Untersuchungen beruhen. Es ist ja deshalb nicht ausgeschlossen, dass oft etwas Richtiges getroffen worden, oder dass man dem Richtigen nahe gekommen ist, aber das ändert nichts an der Sache: derartige, auf oberflächlicher Betrachtung beruhende oder gar nur von anderen übernommene Äusserungen können unmöglich volle Klarheit über die in Frage stehenden Verhältnisse bringen. Zudem beziehen sich die meisten der angeführten Äusserungen nur auf die Abhängigkeit von Seneca entweder in stofflicher oder in rhetorischer Hinsicht. Nur der kleinere Teil derselben befasst sich mit der Komposition, und von diesen sind es wiederum nur wenige, die sich nicht auf ganz allgemeine Bemerkungen beschränkt haben, sondern auch etwas ins Einzelne eingegangen sind — Venema (in Bezug auf die *Soltane*, nicht aber auch in Bezug auf die Stücke Jodelle's) und allenfalls noch Kulke.

Einfluss Seneca's

in Bezug auf Stoff, Konstruktion und Komposition der französischen Tragödien.

Kapitel I.

Stoff, Thema, Fabel.[1])

Neun der Seneca-Tragödien behandeln Stoffe der klassischen Heldensage; die zehnte, die *Octavia,* behandelt einen Stoff aus der Geschichte des klassischen Altertums.

Von den Stoffen der in Betracht kommenden französischen Tragödien sind drei (die der *Didon*, der *Médée* und der beiden *Agamemnon*) der Heldensage des klassischen Altertums, fünf (die der *Cléopâtre,* des *César*, der *Sophonisbe*, des *Daire* und des *Alexandre*) der Geschichte des klassischen Altertums, fünf (die des *Josias*, der drei *David* und des *Aman*) der biblischen Geschichte, einer (der der *Soltane)* der zeitgenössischen türkischen Geschichte entnommen. Eine Tragödie (die *Philanire*) behandelt eine Begebenheit aus dem bürgerlichen Leben, die sich einige Jahre vor der Abfassung des Stückes zugetragen haben soll.[2]) Die Tragödie *Suzanne* können

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 1ff.

[2]) La Vallière, *Bibliothèque* I, 174f.; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 137.

wir bei unseren weiteren Untersuchungen nicht berücksichtigen, weil wir nichts Näheres über dieselbe wissen.

Sowohl die Seneca-Tragödien als auch fast alle französischen Trauerspiele schöpfen also aus der Sage einerseits, der Geschichte andererseits. Aber das Verhältnis der Benutzung dieser beiden Stoffkreise ist in den beiden Fällen ein sehr verschiedenes. Von den Seneca-Tragödien behandeln 9 einen Sagen- und nur 1 einen geschichtlichen Stoff; von den französischen Tragöeden dagegen nur 4 einen Sagen- und 11 einen geschichtlichen Stoff. Überdies ist zu beachten, dass die in den französischen Tragödien behandelten geschichtlichen Stoffe nicht ausschliesslich der Geschichte des klassischen Altertums entnommen sind.

Als Neuerer hinsichtlich der Wahl des Stoffes ist vor allem Rouillet, der Verfasser der *Philanire*, zu nennen, was bereits von Jacob besonders betont worden ist. Dieser äussert sich über das genannte Stück, bzw. über dessen Verfasser wie folgt: *«Son auteur . . . fut, en quelque sorte chef d'école opposé à Jodelle, celui-ci ayant imité le théâtre des anciens, Roillet, cherchant à innover dans la tragédie par le choix des sujets contemporains, sans s'éloigner de la forme antique»*. [1]) Als Neuerer kommen ferner aber auch einer der Verfasser der biblischen Dramen — welcher ist wohl kaum mit Sicherheit zu entscheiden — sowie Bounin, der Verfasser der *Soltane* in Betracht. Darauf, dass dieser der erste war, der einen türkischen Stoff in der Form der französischen Tragödie bearbeitet hat, ist schon öfters hingewiesen worden. [2])

Das gemeinsame und wesentliche Merkmal, welches Fischer für die Seneca-Tragödien festgestellt hat, findet sich mit einer einzigen Ausnahme (der *Philanire*) auch bei unseren französischen Tragödien — auch sie behandeln fernabliegende Stoffe aus den höchsten Kreisen der menschlichen Gesellschaft, teilweise wenigstens sagenhaftes Fürstenschicksal. Auch der Stoff der *Soltane* ist ein fernabliegender, wenn auch

---

[1]) *Bibliothèque* I. 35.

[2]) Parfaict, *Histoire* III, 325 Anm.; *Annales poétiques* X, 230; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 134f.; Bounin, *La Soltane* S. 6.

nicht gerade hinsichtlich der Zeitverhältnisse[1]); denn im allgemeinen dürfte man um die Mitte des 16ten Jahrhunderts über türkische Verhältnisse kaum genau orientiert gewesen sein.

Nach dieser Besprechung der Stoffe wollen wir uns mit den Quellen beschäftigen.

Für die neun Seneca-Tragödien, welche Sagenstoffe behandeln, lassen sich griechische Trauerspiele als Vorlagen nachweisen oder doch mit Sicherheit vermuten.[2])

Seneca-Tragödien	Griechische Originale
Hercules furens	Euripides' *Rasender Herakles*
Troades	Euripides' *Hekabe*
	Euripides' *Trojanerinnen*
	Sophokles' *Gefangene* (verl.)
	Sophokles' *Polyxena* (verl.)
Phoenissae	Sophokles' *Ödipus auf Kolonos*
	Euripides' *Phönizierinnen*
Medea	Euripides' *Medea*
Phaedra	Euripides' erster *Hippolytos* (verl.)
Oedipus	Sophokles' *König Ödipus*
Agamemnon	Aeschylos' *Agamemnon*
Thyestes	Sophokles' *Atreus* (verl.) oder einer seiner beiden *Tyestes* (verl.)
	Euripides' *Tyestes* (verl.)
	Sophokles' *Trachinerinnen*

Nicht unmöglich, sondern bei einigen Tragödien sogar sehr wahrscheinlich ist es, dass Seneca nicht ausschliesslich die eben erwähnten Originaldichtungen, sondern statt dieser, oder doch neben diesen auch jüngere, griechische und lateinische Nachdichtungen benutzt hat.

Horaz sagt bezüglich der Wahl des Stoffes der Tragödie:

---

[1]) Rigal, (*Le théâtre* S. 276), bemerkt bezüglich der Wahl des Stoffes der Soltane: «*C'était une idée hardie, en 1561, cinq années avant la mort de Soliman, que de mettre en drame les intrigues de Roxelane et l'assassinat de Moustapha*».

[2]) Ranke, *Die Tragödien* S. 27 ff.; Schanz, *Geschichte* II, 268 ff.; Ribbeck, *Geschichte* III, 60 ff.

„*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge . . . Difficilest proprie communia dicere; tuque Rectius Jliacum carmen deducis in actus, Quam si proferes ignota indictaque primus*“.[1]) Diesen Rat hat Seneca ziemlich getreu befolgt: wenn er seine Stoffe auch nicht gerade der *Ilias* entnommen, so hat er doch keinen neuen, vor ihm noch nicht behandelten Stoff bearbeitet.

Auch für sechs der französischen Tragödien lassen sich ältere Tragödien als unmittelbare Vorlage nachweisen.

Französische Tragödien	Originale
La Péruse's *Médée*	Seneca's *Medea* Euripides' *Medea*
Toutain's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*
Grevin's *César*	Muret's *Julius Caesar*[2])
Saint-Gelais' *Sophonisba*	Trissino's *Sofonisba*[3])
Rouillet's *Philanire*	Rouillet's *Philanira*[4])
Le Duchat's *Agamemnon*	Seneca's *Agamemnon*.

---

[1]) *Carmina* S. 233f., V. 119ff.

[2]) Nach Petit de Julleville (*Les comédiens* S. 309) verfasste Muret seinen *Julius Caesar* als Lehrer am *Collège d'Auch*. Rigal (*Le théâtre* S. 262) verzeichnet die Tragödie mit der Jahreszahl 1544. Nach Montaigne's Angabe: «*Avant l'aage*

Alter ab undecimo tum vix me ceperat annus,

i'ay soustenu les premiers personnages ez tragedies latines de Buchanan, de Guerente et de Muret, qui se representerent en nostre college de Guienne avecques dignité» (*Essais* I, 96) ist anzunehmen, dass dieselbe ca. 1546 im *Collège de Guyenne* zu Bordeaux aufgeführt worden ist. Gedruckt wurde die Tragödie nach Pinvert (*Jacques Grévin* S. 132) in Muret's *Iuvenilia* im Jahre 1552. Diese Ausgabe von 1552 wird auch von Brunet (*Manuel* III, 1952) erwähnt. Jacob (*Bibliothèque* I, 35) verzeichnet dagegen eine Ausgabe von 1553. Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 6, bzw. 75ff.) hat eine Ausgabe von 1789 benutzt und abgedruckt. Mit dem Verhältnisse der Tragödie Grévin's zu der Muret's haben sich bisher Collischonn (l. c., S. 6ff.) und Pinvert (*Jacques Grévin* S. 137ff.) am eingehendsten beschäftigt. Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen Collischonn's sind die folgenden: Grévin hat Muret's Komposition benutzt, aber ziemlich bedeutende Veränderungen an derselben vorgenommen; er hat insbesondere neue Personen eingeführt, den Stoff in selbständiger Weise auf die Akte verteilt,

La Péruse's *Médée* hat nach Jacob [1]) einen unbestreitbaren Einfluss auf die Entwicklung des französischen Theaters ausgeübt und die literarische Umwälzung unterstützt, welche durch Jodelle begonnen worden war. Diese grosse Bedeutung des Stückes für die Entwicklung der französischen Tragödie im besonderen dürfte wohl hauptsächlich darauf beruhen, dass es, wie Ebert [2]) ausdrücklich hervorhebt, das erste französische Stück ist, in welchem Seneca als unmittelbares Vorbild er-

---

Scenen Muret's weggelassen, dafür andere eingefügt und vor allem auch die Grundidee, die Tendenz des Stückes modifiziert, andererseits aber auch wieder den Text Muret's ganz bedeutend geplündert. Pinvert ist in der Hauptsache zu denselben Resultaten gekommen.

[3]) Trissino's *Sofonisba* wird von Wiese und Pércopo (*Geschichte* S. 295) mit der Jahreszahl 1515 verzeichnet und ist nach den genannten Autoren der Typus der ersten von drei Gruppen italienischer Tragödien des 16. Jahrhunderts, nämlich der Tragödien griechischer Nachahmung und zwar speziell eine sklavische Nachahmung der *Alkestis* des Euripides und der *Antigone* des Sophokles. Aufgeführt wurde die *Sophonisba* im Jahre 1562 zu Vicenza (l. c., S. 297), also später als Saint-Gelais' Bearbeitung derselben. Die erste Ausgabe des Stückes erschien zu Rom im Jahre 1524 (l. c.; Brunet, *Manuel* V, 953). Das Verhältnis der Stücke Trissino's und Saint-Gelais' zu einander haben Fries (Montchrestien, *Sophonisba* S. 4 ff.) und Wagner (*Mellin de Saint-Gelais* S. 136 ff.) untersucht. Ersterer kommt zu dem Resultate, dass das französische Stück fast eine Übersetzung des italienischen ist, dass nur am Schlusse eine wesentlichere Abweichung vorkommt, dass die Übersetzung oft fast oder ganz wörtlich, manchmal etwas freier ist, dass Saint-Gelais auch hier und da sein Original verkürzt hat und dass er nur in den Chören genötigt gewesen ist, bedeutende Änderungen vorzunehmen (l. c., S. 8). Wagner's Untersuchungen haben ungefähr dieselben Ergebnisse geliefert (l. c., S. 143 f.).

[4]) Über die Abfassung von Rouillet's lateinischer *Philanira* ist nichts Näheres bekannt. Sie ist enthalten in *Claudii Roilletti Belnensis varia poemata, Parisiis, 1556, 16°* (cf. Jacob, *Bibliothèque* I, 34 u. Suppl. I, 9; Brunet, *Manuel* IV, 1358). Die französische *Philanire* wird meist als Übersetzung der lateinischen bezeichnet (cf. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 149; Beauchamps, *Recherches* Tl. II S. 34; Mouhy, *Abrégé* II, 306; Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. I, S. 515; Jacob, *Bibliothèque* I, 24 u. 34 f.; Faguet, *La tragédie* S. 369; Rigal, *Le théâtre* S. 315).

[1]) *Bibliothèque* I, 150.

[2]) *Entwicklungsgeschichte* S. 129.

scheint und dass es als solches die Anregung zu ähnlichen Nachbildungen gegeben haben mag.

Bezüglich der beiden Tragödien Jodelle's bemerkt Rigal es sei die Vermutung ausgesprochen worden, dass diese Tragödien Übersetzungen der gleichnamigen des Italieners Giraldi seien, fügt aber hinzu, dass dies bei der *Didon*, welche allein er mit dem gleichnamigen Stücke Giraldi's vergleichen konnte, nicht zutreffe.[1]) Uns ist nicht bekannt, wo Rigal die obige Vermutung ausgesprochen gefunden hat. Wir erinnern uns nur an eine Stelle bei Du Verdier, an der zwar nicht die Tragödien Giraldi's als Vorlagen erwähnt werden, durch welche aber doch der Gedanke, dass Jodelle ältere Originale übersetzt habe, nahe gelegt wird. Diese Stelle lautet: «*Or par sa Poësie on peut apperceuoir qu'il avait bien leu, et entendu les anciens, toutes fois par une superbe asseurance il ne s'est onques voulu assubiettir à eux, ains a tousiours suyui ses propres inventions, fuyant curieusement les imitations, sinon quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie: tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation.*»[2]) Dass Du Verdier mit der Bemerkung «*si non quand expressement il a voulu traduire en quelque Tragedie*» nicht auf Anleihen von den Alten anspielen wollte, scheint unzweifelhaft aus der Folgerung «*tellement que si on trouve aucun traict qu'on puisse recognoistre aux anciens, ça esté par rencontre, non par imitation*» hervorzugehen. Dass Jodelle die Didotragödie des Dolce benutzt habe, ist nach Friedrich[3]), der die beiden Dramen miteinander und mit ihrer Quelle verglichen hat, nicht wahrscheinlich. Bis jetzt hat man noch keine anderen Quellen für Jodelle's Tragödien aufgefunden als die weiter unten erwähnten.

Auch der *Josias* und die *Soltane* werden von einigen

[1]) *Le théâtre* S. 271, Anm.: «*On a insinué que Jodelle avait peut-être traduit l'Italien Giraldi, auteur lui aussi, d'une Cléopâtre et d'une Didon. Je n'ai pu trouver la Cléopâtre de Giraldi; mais sa Didon ne ressemble en rien à celle de Jodelle et elle est conçue dans un esprit beaucoup moins classique.*»

[2]) Du Verdier, *Bibliothèque* S. 286.

[3]) *Die Didodramen* S. 45.

Autoren als Übersetzungen bezeichnet.[1]) Es entzieht sich unserer Beurteilung, inwieweit dies richtig ist.

Was den *Aman* Rivaudeau's betrifft, so ist zwar nicht nachgewiesen, dass der lateinische *Aman* des Rouillet[2]) als unmittelbare Vorlage für den ersteren gedient, doch scheint es uns nicht unwahrscheinlich, dass ein Einfluss der lateinischen Tragödie auf die französische stattgefunden hat. Denn nach der bei Faguet[3]) gegebenen Skizze der ersteren zu urteilen, scheint es kaum zweifelhaft, dass sich hinsichtlich der Komposition der beiden Stücke mannigfache Ähnlichkeiten feststellen lassen, worauf Faguet selbst an einer anderen Stelle[4]) bereits hingewiesen hat. Sollte nicht vielleicht eine weitergehende Benutzung des lateinischen Stücks von seiten Rivaudeau's stattgefunden haben, ähnlich wie bei dem *Julius Caesar* des Muretus von seiten Grévin's?

Nahe liegt endlich der Gedanke, dass La Péruse statt des Originaltextes der *Medea* des Euripides die lateinische Übersetzung dieses Stückes von Buchanan[5]) benützt haben

---

[1]) Du Verdier, l. c., S. 780: «*Josias Tragedie de messer Philone traduite d'Italien en vers François*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 26: «*Josias, T. traduite de l'italien*»; Mouhy, *Tablettes* S. 132: «*Josias. Tragedie. Traduite de l'Italien en Vers*», *Abrégé* I, 265: «*Josias, Tragedie par Messire Philone . . . Cette Piece est traduite de l'italien en vers françois*». Auch in dem Titel der Ausgabe, welche Jacob (*Bibliothèque*, Suppl. I, 24) mit der Jahreszahl 1665 verzeichnet (cf. S. 47), findet sich der Zusatz: «*Traduite d'italien en françois*»; in der zweiten Ausgabe von 1583 dürfte ein solcher gefehlt haben. La Croix du Maine, *Bibliothèque* I, 247: «*Gabriel Bounin . . . a traduit en vers François une Tragedie appelée la Soltane*»; Beauchamps, *Recherches* Tl. II, S. 31: «*La Soltane, tragédie traduite en vers françois*». Beim *Josias* liegt in Anbetracht des Umstandes, dass der Verfasser wohl in erster Linie wegen des tendenziösen Charakters des Stückes sich veranlasst sah, sich unter einem Pseudonym zu verbergen, die Vermutung nahe, dass der dasselbe als Übersetzung charakterisierende Zusatz auf Fiktion beruht.

[2]) Enthalten in *Claudii Roilleti Belnensi svaria poemata*, cf. Anm. 4 zu S. 72 auf S. 73.

[3]) *La tragédie* S. 77.

[4]) l. c., S. 139.

[5]) Rigal (*Le théâtre* S. 262) zählt Buchanan's lateinische Übersetzungen der *Medea* und der *Alkestis* des Euripides mit zu den-

könnte. Das Datum der Ausgabe dieser Übersetzung konnte allerdings nicht mit Sicherheit festgestellt werden (cf. S. 10, Anm.). Aber selbst wenn wir annehmen, dass dieselbe erst im Jahre 1554 erschienen ist, so kann immerhin noch an die Möglichkeit gedacht werden, dass La Péruse *Buchanan's* Übersetzung von einer Aufführung her bekannt war, oder dass durch eine solche doch wenigstens sein Augenmerk auch auf die Tragödie des Euripides gelenkt worden ist. Denn wie im Collège de Guienne zu Bordeaux [1]) so dürften die lateinischen Tragödien Buchanan's, Guerente's und Muret's auch in andern Collèges zur Aufführung gekommen sein.

Eine Tragödie, die *Didon*, ist aus einer epischen Dichtung, der *Aeneis* Vergil's geschöpft worden. [2])

Nur wenige Autoren schöpfen lediglich aus historischen Quellen: Jodelle für seine *Cléopâtre* aus der Biographie des Antonius von Plutarch. [3]) Des Masures für die drei David-

---

jenigen lateinischen Stücken, welche als Vorläufer der französischen Renaissancetragödie zu betrachten sind: «*Parmi les œuvres latines qui préparent ainsi le théâtre de la Renaissance, on peut signaler . . . les traductions d'Alceste et de Médée, par Buchanan*».

[1]) Montaigne, *Essais* I, 96; cf. S. 72, Anm. 2.

[2]) Grässe, *Lehrbuch* Bd. III, Tl. 1, S. 513; Ebert, *Entwicklungsgeschichte* S. 113f.; Hoffmann, *Die Dramen* S. 298; Brütt, *Die Anfänge* S. 13ff., 30; Faguet, *La tragédie* S. 87; Darmesteter et Hatzfeld, *Le seizième siècle* S. 161; Friedrich, *Die Didodramen* S. 29ff., 45; Bounin, *La Soltane* S. 10; Meier, *Über die Didotragödien* S. 19ff. — Eine französische Übersetzung der ganzen *Aeneis* existierte von Octavien de Saint-Gelais (cf. Hennebert, *Histoire* S. 112, Anm. 1; Birch-Hirschfeld, *Geschichte* Anm. S. 11) eine solche der vier ersten Bücher derselben von Helisenne de Crenne (cf. Birch-Hirschfeld, l. c.).

[3]) Ebert, l. c., S. 101; Brütt, l. c., S. 9ff.; Bounin, l. c., S. 10. — Eine Benützung der *Vies des hommes illustres* von Amyot ist ausgeschlossen, da dieselben erst im Jahre 1559 erschienen sind (cf. Hennebert, *Histoire* S. 68, Anm. 1; Dejob, *Les érudits* S. 593, Anm., 598, 637). Nach Vapereau (*Dictionnaire* S. 1618) erschien schon im Jahre 1470, viele Jahre vor der Editio princeps des Originals (Florenz, 1517) zu Rom eine lateinische Übersetzung von Plutarch's Biographien und es ist wohl anzunehmen, dass später solcher noch mehrere entstanden sind. Nach dem gleichen Autor (l. c.) war Plutarch (die *Biographien?*) schon vor Amyot von Simon Bourgoing,

tragödien aus Buch I der Könige (Kap. XVII—XXVI). Die Angaben über die Quellen des *Jôsias*, die der Verfasser dem *«Argument de la tragédie»* vorangestellt hat [1]), sind nicht richtig. Wir lesen daselbst: *«2. Rois 21, 2. Chron. 23. 2. Rois 22* et *23, 2. Chron. 24 et 25.»* Der eigentliche Stoff ist jedoch dem *Liber IV Regum Cap. XXI* et *XXII*, sowie dem *Liber II Paralipom. Cap. XXXIII—XXXV* entnommen; aber auch aus anderen Büchern der Bibel sind Partien verwendet worden; so solche aus den *Prophetia Jeremiae* und dem *Liber Ecclesiastici*. Auch die Angabe über die Quelle des *Aman*, die dem Titel des Stückes beigefügt ist *«Tirée de VII Chapitre d'Esther livre de la saincte Bible»* [2]) ist insofern nicht ganz korrekt, als auch Partien der vorausgehenden Kapitel des Buches Esther Verwertung gefunden haben.

Grévin benutzte die Tragödie Muret's, ging aber auch auf dessen Quelle, die *Biographie Cäsar's* von Plutarch zurück und verwendete ausserdem auch noch des letzteren *Biographien des Antonius und des Brutus*, sowie Sueton's *Biographie Cäsar's*. [3]) Dass auch Saint-Gelais auf Trissino's Quellen, Buch

---

Seyssel, G. de Selve und Baïf teilweise ins Französische übertragen worden. Hennebert (l. c., S. 48) erwähnt ebenfalls einen Bourgoin (sic!) und de Selve (cf. bezüglich dieses letzteren auch Birch-Hirschfeld, Geschichte Anm. S. 9) als Übersetzer einiger Biographien und zählt in der Anmerkung 1 zu der genannten Seite acht von dem letzteren übersetzte Biographien auf; die des Antonius befindet sich aber nicht unter denselben. Auch Claude de Seyssel wird von Hennebert (l. c., S. 15, Anm. 2) als Übersetzer einiger Biographien erwähnt. Nach dem Vorausgehenden erscheint es ziemlich zweifelhaft, dass Jodelle eine französische Übersetzung seiner Quelle zur Verfügung gestanden hat.

[1]) M. Philone, *Josias* S. 3.

[2]) Rivaudeau, *Œuvres* S. 54.

[3]) Collischonn, *Jacques Grevin's Tragödie „Caesar“* S. 8; Pinvert, *Jacques Grévin* S. 147f. Bei Grévin wäre es, wenn wir die Abfassung seiner Tragödie — die Angaben über die Aufführung desselben gehen ja auseinander (cf. S. 49f.) — nicht zu zeitig ansetzen, denkbar, dass er die bereits in Anm. 1 auf Seite 76 erwähnten, im Jahre 1859 erschienenen *Vies des hommes illustres* von Amyot benutzt hätte. Freilich ist andererseits zu berücksichtigen, dass er als Übersetzer eines Bruchstücks der *Moralia* des Plutarch, sowi

XXVIII Kapitel 17 und 18 und Buch XXX Kapitel 12 bis 15 der *römischen Geschichte* des Titus Livius, sowie auf die Kapitel 20 und 27 der *Geschichte des punischen Krieges* von Appian [1]), zurückgegangen ist, erscheint nach Fries' [2]) Äusserungen über das Verhältnis der beiden in Frage stehenden Stücke zu einander kaum wahrscheinlich.

Die Quellen der *Soltane* und der *Philanire*, bzw. der lateinischen *Philanira* sind nicht bekannt. Es ist wohl auch fraglich, ob diesen Stücken geschriebene oder gedruckte Quellen zu Grunde liegen.

Wie wir gesehen, schöpft also auch die Mehrzahl der französischen Autoren aus bereits vorhandenen Tragödien.

Fischer hat festgestellt, dass bei den Seneca-Tragödien familiäre Geschehnisse im Vordergrunde des Interesses stehen, und bei acht derselben die Ehe es ist, welche mit ihren Verwicklungen und Folgen das Thema liefert. Das politische Element bildet meist nur den Hintergrund; die *Troades* dagegen verquicken ein politisches und ein familiäres Thema.

Unter unseren französischen Tragödien finden wir nur wenige, bei welchen das familiäre Element so ausschliesslich im Vordergrunde des Interesses steht wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien. Ausser den drei Tragödien, für welche Seneca selbst als Vorlage gedient (*Médée* und die beiden *Agamemnon*), sind hier nur die *Didon* und die *Philanire* zu erwähnen; Dido wird von ihrem Geliebten verlassen und gibt sich aus Verzweiflung hierüber selbst den Tod; Philanira gibt ihre Ehre preis, um den verurteilten Gatten zu retten.

Bei einem anderen Teile unserer Tragödien tritt das politische Element schon zu stark hervor, als dass man noch sagen könnte, das Stück behandle ein familiäres Thema.

---

zweier Dichtungen des griechischen Dichters und Arztes Nikander (cf. Pinvert, l. c., S. 30; Vapereau, *Dictionnaire* S. 1481) des Griechischen wohl kundig und deshalb auf eine Übersetzung wenigstens nicht angewiesen war. — Auch von Sueton existierten Übersetzungen aus den Jahren 1490 und 1530 (cf. Hennebert, l. c., S. 16, Anm. 1, u. S. 34, Anm. 1).

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 11 ff.

[2]) l. c. S. 5 ff., 11.

Hieher gehören die *Cléopâtre*, die *Sophonisba* und die *Soltane* (Kleopatra sucht, nachdem sie ihren Geliebten Antonius und ihr Reich verloren hat, den Tod, um mit jenem wieder vereinigt zu werden und der Schmach der Aufführung im Triumphe zu entgehen; Sophonisbe geht, um die Auslieferung an die Römer zu vermeiden, ein Ehebündnis mit dem Gegner ihres Gatten ein und gibt sich, als auch durch diesen Sehritt ihre Auslieferung nicht verhindert werden kann, selbst den Tod; die Sultanin betrügt ihren Gatten, um ihren Stiefsohn Mustapha zu verderben und dadurch ihren eigenen Söhnen zur Herrschaft zu verhelfen).

Bei andern tritt das politische Element vollends in den Vordergrund, das familiäre Element dagegen in den Hintergrund. So im *César*, der die Verschwörung gegen Cäsar und dessen Ermordung zum Zwecke der Wiederherstellung der republikanischen Freiheit behandelt, und im *Aman*, in dem die grausamen Pläne des Titelhelden gegen die Juden durch Mardochäus und Esther durchkreuzt werden.

Im *Josias* und in den drei *Davidtragödien* kommt ein familiäres Element kaum mehr zur Geltung.

Das politische Element tritt also in den Themen unserer französischen Tragödien viel stärker hervor, als in den Seneca-Tragödien.

In den Seneca-Tragödien wird die Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel beschränkt.

Ebenso ist es bei der Mehrzahl der ersten französischen Tragödien, bei der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, den beiden *Agamemnon*, dem *César*, der *Sophonisba*, *der Soltane*, dem *Aman*, und nach den uns zugänglichen Inhaltsangaben[1]) zu urteilen wohl auch beim *Alexandre* und beim *Daire*.

Vom *Josias* und wohl auch von der *Philanire* (cf. die Inhaltsangabe bei Faguet[2]) kann das Gleiche nicht gesagt werden.

Eine Sonderstellung hinsichtlich dieser Frage nehmen endlich als eine Art Trilogie auch die drei *Davidtragödien* ein.

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I. 168 ff. und *Histoire universelle des théâtres* Bd. XII, Tl. II, S. 161 ff.

[2]) *La tragédie* S. 369 ff.

Fischer will die Beschränkung der Drama-Fabel auf die letzte Phase der Stoff-Fabel bei Seneca mit der Beobachtung der drei Einheiten begründen, an denen der Römer ebenso festgehalten habe wie seine griechischen Vorbilder. [1]) Mit dieser Begründung können wir uns jedoch durchaus nicht einverstanden erklären. Denn einerseits bedingt die Beobachtung der Einheit der Handlung keineswegs eine solche Beschränkung, noch auch muss diese letztere die Verwendung mehrerer Schauplätze ausschliessen, vorausgesetzt, dass dieselben nicht räumlich so weit entfernt sind, dass die Beobachtung der Einheit der Zeit dadurch in Frage gestellt wird. Diese letztere allein scheint uns obige Beschränkung unbedingt zu fordern. Andererseits sind die Einheiten in den Seneca-Tragödien durchaus nicht immer beobachtet.

Schon Bähr, welcher die Beachtung aller drei Einheiten mit zu den „höheren Anforderungen an ein tragisches Kunstprodukt“ zu zählen scheint, hat darauf hingewiesen, dass „*die dramatische Einheit des Ganzen mehr oder minder in den einzelnen Stücken, ja selbst die Einheit des Orts, wie in dem Hercules am Öta oder in der Octaria, vermisst wird.*“ [2])

Ausser Fischer haben sich auch Cloetta, Creizenach, Cunliffe und Ebner über die Beachtung der Einheiten der Zeit und des Ortes seitens Seneca's geäussert. Cloetta spricht sich scheinbar rückhaltslos für dieselbe aus, [3]) wenn wir aber näher zusehen, so finden wir, dass sich seine diesbezüglichen Angaben nicht auf sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien beziehen, dass diese Angaben vielmehr für den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* (als teilweise, bzw. ganz nicht von Seneca rührend) keine Geltung haben sollen. [4]) Nach Ebner wären die Einheiten der Zeit und des Ortes in allen Tragödien Seneca's, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, strenge gewahrt. [5]) Creizenach hatte dagegen bereits zuge-

---

[1]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3.

[2]) *Geschichte* I, 228.

[3]) *Beiträge* II, 136 und Anm. 3, 137 und Anm. 1.

[4]) l. c. II, 136 Anm. 3, und 137 Anm. 1.

[5]) *Beitrag* S. 19. Zählt Ebner die *Octavia* mit zu den Tragödien

geben, dass, wenngleich auf Seneca's Tragödien etwas von der grösseren örtlichen und zeitlichen Geschlossenheit übergegangen sei, die bei seinen Vorbildern durch die Rücksicht auf die Bühnendarstellung bedingt war, sich bei ihm doch mehrfach Ortswechsel und Überspringen eines längeren Zeitraums konstatieren lassen.[1]) Cunliffe endlich scheint sich dahin ausgesprochen zu haben, dass Seneca es gewesen sei, der das Beispiel für Aufgebung der drei Einheiten gegeben habe.[2])

Die Einheit der Handlung ist nach unserer Ansicht nicht oder doch nur schlecht gewahrt im *Hercules furens*, in den *Phoenissae*, den *Troades* und im *Hercules Oetaeus*. Beim *Hercules furens* Seneca's macht sich zwar das Auseinanderfallen der Handlung in zwei verschiedene Handlungen (die Bedrängung der Angehörigen des Hercules durch Lycus und dessen Bestrafung durch den Heros einerseits, den von Juno verursachten Wahnsinnsanfall des Hercules, in dem er seine Gattin und seine Kinder mordet, sowie die Erkenntnis dieser schrecklichen That seitens des Helden andererseits) weniger fühlbar, als bei seiner Vorlage, dem *rasenden Herakles* des Euripides, weil durch den Einleitungsmonolog der Juno die folgenden Ereignisse mehr oder minder motiviert werden; als einheitlich aber dürfte die Handlung deshalb doch nicht bezeichnet werden können. Fischer selbst sagt einmal, dass man beim *Hercules furens* „*von keiner dramatischen Handlung, nur von einem äusserlich und ursachlos verbundenen Scenenconglomerate*“ *reden könne*.[3])

Die unter dem Titel *Phoenissae* vereinigten Scenen sind

Seneca's oder nicht? Da seine Angabe auf den Ausführungen Cloetta's beruht, liegt die Vermutung nahe, dass er dessen Bemerkungen über die Einheiten in der *Octavia* übersehen hat.

[1]) *Geschichte* S. 507.

[2]) Lbl. f. g. u. r. Ph. 1894, Nr. 3, S. 82. Leider konnte die auch anderweitig höchst anerkennend besprochene, aber im Buchhandel, wie es scheint, schon vergriffene Arbeit Cunliffe's, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, *London*, *1893*, bisher noch nicht eingesehen werden.

[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

überhaupt nicht als Bestandteile einer Komposition zu betrachten.[1] Einige Forscher halten sie für Fragmente zweier unvollendeter Stücke, denen der sophokleische *Ödipus auf Kolonos*, bzw. die euripideischen *Phönizierinnen* zu Grunde gelegt werden sollten.[2] Andere sind der Ansicht, dass sie lediglich einzelne Studien und Entwürfe, nicht aber Bruchstücke einer oder mehrerer, ganz oder nur teilweise vollendeter Tragödien darstellen.[3] Schliesst man sich dieser letzteren Ansicht an, so kommen die Einheiten überhaupt nicht in Frage. Betrachtet man die Scenen der *Phoenissae* als Fragmente zweier Tragödien, so müsste eine Untersuchung über die Beachtung der Einheiten für die Bestandteile der beiden Tragödien gesondert vorgenommen werden. Da jedoch die französischen Dramatiker des 16ten Jahrhunderts die Scenen der *Phoenissae* wohl als Fragmente nur eines Stückes betrachtet haben, so erscheint es angezeigt, dass wir uns auf den gleichen Standpunkt stellen. Thun wir das, so ist zu bemerken, dass die Einheit der Handlung ja vielleicht noch als gewahrt gelten kann; freilich hätte alsdann die als Einleitung anzusetzende Scene zwischen Ödipus und Antigone eine fast abnorm breite Ausführung erfahren.

In den *Troades* umschliessen die Klagen der Hecuba am Anfang und am Ende des Stückes Bestandteile zweier Hauptmotive und zweier zu breiten Episoden ausgearbeiteter Nebenmotive. Das erste Hauptmotiv ist die Erscheinung des Achillesschattens und dessen Forderung, Polyxena auf seinem Grabe zu opfern (Akt II bis Vers 202), das zweite Andromacha's Traum, ihr Versuch den Sohn zu retten und ihre Überlistung durch Ulixes (Akt III). Das erste Nebenmotiv ist der Streit zwischen Pyrrhus und Agamemnon wegen Polyxena's Opferung (Akt II von Vers 203 ab), das zweite die Verteidigung der Helena, der die Aufgabe zugefallen ist, die

---

[1] Die Ansicht, dass die erhaltenen Fragmente Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie seien, wurde in neuerer Zeit noch von Birt vertreten (cf. Schanz, *Geschichte* II, 259 f.).

[2] Ribbeck, *Geschichte* III, 72.

[3] Bernhardy, *Grundriss* S. 433; Ranke, *Die Tragödien* S. 31; Schanz, l. c., S. 260.

Polyxena in das griechische Lager zu locken, gegen die von Andromacha erhobenen Anklagen (Akt IV). Der Bericht des Boten über den Tod des Astyanax und der Polyxena (Akt V) verknüpft die beiden Haupthandlungen. Das Ganze stellt sich als eine Reihe einzelner, nur lose zusammenhängender Scenen dar.[1])

Der Stoff des *Hercules Oetaeus* ist nicht auf den seiner Vorlage, der *Trachinierinnen* des Sophokles, beschränkt. Die lateinische Tragödie beginnt mit einer umfangreichen Lobrede des Hercules auf sich selbst, an welche sich ein Klagegesang gefangener Frauen von Öchalia reiht. Nach diesem erst findet der Stoff der griechischen Vorlage Verwendung. Den Beschluss des lateinischen Stückes bilden eine ausführliche Schilderung vom Tode des Heros, umfangreiche Klagen der Alcmena und eine Art Apotheose des Hercules. Durch die „*weitläufigen Anbauten an beiden Flügeln*“ des griechischen Originals ist die Einheit der Handlung beeinträchtigt worden, und es ist, wie Ribbeck sagt, „*ein nicht nur ungewöhnlich langgedehntes, sondern auch schlecht zusammenhängendes Werk*“[2]) entstanden. Schanz bezeichnet den Eingang als „*ein ganz unorganisches Gebilde*“.[3]) Cloetta spricht die Ansicht aus, dass Seneca's *Hercules Oetaeus* aus einzelnen unzusammenhängenden, wie die der *Phoenissae* zur Deklamation bestimmten Scenen bestehe, die erst später aneinandergereiht und mit einer Fortsetzung versehen worden seien.[4]) Dieser Ansicht pflichtet Ebner bei.[5]) Endlich ist noch zu bemerken, dass Fischer selbst einmal sagt, der *Hercules Oetaeus* kranke an einer sich kreuzenden Doppelhandlung.[6])

Die Einheit der Zeit ist nicht gewahrt im *Hercules Oetaeus* noch in der *Octavia*. Sehr zweifelhaft ist es, ob bei den *Phoenissae* von einer Zeiteinheit die Rede sein kann. Die beiden ersteren Stücke brauchen wir, nachdem sich auch andere in

---

[1]) Klein, *Geschichte* II. 383; Ribbeck. *Geschichte* III. 61.

[2]) *Geschichte* III. 67.

[3]) *Geschichte* II, 266.

[4]) *Beiträge* II, 137.

[5]) *Beitrag* S. 19.

[6]) *Zur Kunstentwicklung* S. 17.

diesem Sinne ausgesprochen haben [1]), wohl nicht mehr näher zu besprechen. Die *Phoenissae* untersuchen wir unter der Voraussetzung, dass die erhaltenen Bruchstücke Bestandteile nur einer Tragödie sind. Antigone spricht in der ersten Scene vom Zuge der Sieben gegen Theben (V. 56 ff. S. 82). Ödipus weist am Ende derselben Scene auf das Unglück hin, das infolge des Streites seiner Söhne über die Stadt kommen wird (V. 279 ff. S. 89). In der zweiten Scene berichtet ein Bote der Thebaner (nach A) den beiden die Einschliessung der Stadt durch die feindlichen Heere (V. 320 ff. S. 90). Die beiden ersten Scenen spielen, wie wir später sehen werden, in der Gebirgslandschaft des Cythäron, die dritte in Theben. Antigone ist auch an der dritten Scene beteiligt. Der letzte erhaltene Teil, die Scene zwischen Jocasta und ihren beiden Söhnen, schliesst sich zeitlich an das Vorausgehende unmittelbar an. Selbst wenn wir voraussetzen, dass Ödipus und Antigone beim Beginn des Stückes schon einen grossen Teil ihres Weges von Theben auf den Cythäron zurückgelegt und die Stadt überhaupt erst kurze Zeit vor dem Eintreffen der feindlichen Heere verlassen haben, so dass ihnen der Bote bald folgen konnte, erscheint es doch sehr zweifelhaft, ob für die Handlung des ganzen Stückes der Zeitraum eines Tages ausreicht, weil ja Antigone, die sowohl in der zweiten als auch in der dritten Szene auftritt, den Weg vom Cythäron nach Theben auch wieder zurückgehen muss.

Cloetta, der einen Ortswechsel nur für den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* voraussetzt, nimmt an, dass die Scene bei Seneca einen grösseren Raum begreife, als dies gewöhnlich in unserem Theater der Fall sei; sie stelle stets einen Platz vor einem oder mehreren Gebäuden dar; meistens sei es die Umgebung eines Königspalastes nebst Altar; so komme es, dass die Personen, ohne Scenenwechsel, auch auf dem Dache des Hauses erscheinen können, wie in der *Medea*, und da ferner im alten Theater durch eine besondere Vorrichtung (Ekkyklema oder Exostra) das Innere des Hauses ebenfalls sichtbar gemacht werden konnte, so erlaube sich Seneca einige-

[1]) Cloetta und Ebner (Cf. S. 80 f.).

mal einen Teil der Handlung auch darin vorgehen zu lassen; so in der *Phaedra* und im *Thyestes*, in welch letzterem übrigens die Dekoration auch noch einen Teil der Stadt andeuten müsse. Etwas komplizierter sei die Scene der *Troerinnen*: unmittelbar vor Troja, bei den Zelten der Griechen; auf der einen Seite die kriegsgefangenen Troerinnen, daneben das Grabmal Hektors.[1])

Nach unserer Ansicht hat Cloetta bei der Beurteilung der Seneca-Tragödien in Bezug auf die Einheit des Ortes viel zu sehr die Bühnenverhältnisse des alten griechischen Theaters im Auge und suche, wenn irgend möglich, die Ortseinheit nachzuweisen. Hiezu ist jedoch kein Grund vorhanden. Fürs erste überwiegt heute fast ausnahmslos die Ansicht, dass die Seneca-Tragödien überhaupt nicht im Hinblicke auf eine Aufführung geschrieben worden sind. War das der Fall, so hatte der Dichter keine Veranlassung, allzu ängstlich auf die Vermeidung jeglichen Ortswechsels bedacht zu sein. Aber selbst wenn wir annehmen, dass Seneca mit einer Aufführung gerechnet habe, so ist es doch wahrscheinlich, dass man zu Seneca's Zeit auf der römischen Bühne, auf der man doch schon seit längerer Zeit zwei Vorhänge, sowie verschiedene Dekorationen und Coulissen verwendete [2]), gegebenen Falles auch einmal einen Scenenwechsel während des Stückes vorgenommen hat. Am nächsten liegt es wohl, uns in diesem Falle auf den Standpunkt der französischen Dramatiker der Renaissance zu stellen. Diese hatten von der Verwendung der Ekkyklema oder der Exostra höchst wahrscheinlich noch nichts gehört, und waren über die Bühnenverhältnisse im alten Rom überhaupt jedenfalls noch viel schlechter unterrichtet, als wir. Deshalb haben sie wohl auch bei ihren lateinischen Vorlagen einen Scenenwechsel nicht gerade für ausgeschlossen erachtet, einen solchen jedoch in Erwägung der Schwierigkeiten bei einer eventuellen Aufführung nur in den dringendsten Fällen vorausgesetzt.

---

[1]) Cloetta. *Beiträge* II, 137. Anm. 1.

[2]) Körting. *Geschichte* S. 236f., 346, 347, 368f. Körting bespricht unter anderem auch die Art und Weise der Verwendung mehrerer Dekorationen für eine Aufführung.

Wenn wir die Seneca-Tragödien von diesem Gesichtspunkte aus auf die Einheit des Ortes prüfen, so finden wir, dass sie in den *Troades*, den *Phoenissae*, der *Medea*, im *Hercules Oetaeus* und in der *Octavia* nicht gewahrt ist. Im III. Akt der *Troades* verbirgt Andromacha ihren Sohn im Grabmale Hector's (V. 503 ff. S. 59 f.) und lässt ihn später aus demselben wieder hervorkommen (V. 705 ff. S. 65). Akt III spielt also beim Grabmale Hector's. Im V. Akte tritt ein Nuntius zu den gefangenen Frauen und berichtet diesen über die Opferung des Astyanax und der Polyxena. Jene des Astyanax hat in der Nähe des Grabes Hector's stattgefunden (V. 1086 f. S. 76), die der Polyxena auf dem Grabe Achill's am Gestade des Meeres. Aus dem Umstande, dass die Frauen sich die Hinrichtung des Astyanax erzählen lassen, ist zu entnehmen, dass sie ihr nicht selbst beigewohnt, sich also während derselben auch nicht beim Grabe Hector's befunden haben. Freilich wäre nun denkbar, dass sie vielleicht während der Opferung der Polyxena dahin zurückgekehrt sind. Während aber nichts für eine solche Annahme spricht, lässt die ganze Art und Weise der Darstellung des Schauplatzes der Opferung des Astyanax schliessen, dass der Bericht über dieselbe nicht auf jenem selbst erstattet wird. Wir haben also wenigstens zwei Schauplätze vorauszusetzen, einen mit dem Grabe Hector's, auf dem der III. und vielleicht auch der IV. Akt spielen, und für die drei übrigen Akte einen zweiten, der wohl einen Teil des griechischen Lagers darzustellen hätte. An eine Zusammenlegung dieser beiden Schauplätze nach Cloetta's Vorschlag wird schon deshalb nicht zu denken sein, weil ja der Andromacha die Möglichkeit geboten sein muss, ihren Sohn zu verbergen, was jedoch angesichts des griechischen Lagers kaum als ausführbar erscheint.

Wir kommen zu den *Phoenissae*. Wenn nicht vier, so haben wir doch wenigstens drei verschiedene Schauplätze der Handlung vorauszusetzen. Die Scene zwischen Ödipus und Antigone spielt auf dem Wege auf den Cythäron (cf. V. 12 ff. S. 81, V. 67 ff. S. 83), die zweite zwischen dem Nuntius, Ödipus und Antigone (nach A) ebenfalls auf dem Cythäron. Für diese beiden ersten Scenen könnte man ja vielleicht mit

nur einem Schauplatze auskommen; näher liegt es aber wohl, für die zweite Scene eine höher auf dem Berge gelegene Stelle, an der Ödipus fortan sich aufzuhalten beabsichtigt, als Schauplatz vorauszusetzen.[1]) In der folgenden Scene referiert ein Nuntius (nach A) über die Vorgänge auf dem Schlachtfelde (V. 387 ff. S. 92); auf seine und der Antigone Bitten entschliesst sich Jocasta, sich auf dasselbe zu begeben (V. 407 ff. S. 92 f.), und der Nuntius schildert in der Folge die Schnelligkeit, mit der sie dahineilt, und die Wirkung, die ihr Erscheinen auf dem Schlachtfelde hervorruft (V. 427 ff. S. 93). Hiernach ist als zweiter, bzw. dritter Schauplatz ein Ort in Theben, von dem aus das unter den Mauern der Stadt gelegene Schlachtfeld überblickt werden kann, vielleicht also eine Bastion Thebens anzusetzen. In der letzten Scene wendet sich Jocasta an ihre beiden sich bekämpfenden Söhne; wir werden auf den dritten, bzw. vierten Schauplatz, das Schlachtfeld selbst geführt. Als Schauplatz des II. Akts der *Medea* ist ein Platz vor dem Palaste Creon's vorauszusetzen (V. 177 f. S. 108), als Schauplatz des V. Akts ein solcher vor dem Palaste der Medea, bzw. eine Terrasse oder das Dach desselben (V. 971 ff. S. 130, V. 995 ff. S. 131). Die Ortseinheit wäre gewahrt, könnte man annehmen, dass die beiden Paläste an einem Platze gelegen sind. Hiegegen spricht jedoch eine Stelle des V. Akts, an welcher der Bote berichtet, dass das durch die Giftgeschenke verursachte Feuer auch den Palast Creon's vernichtet hat, und schon die Stadt bedroht (V. 885 ff. S. 128), eine Mitteilung, die unter der vorher erwähnten Voraussetzung jedenfalls überflüssig wäre. Vor Creon's

---

[1]) Auch Schanz (*Geschichte* II, 259) neigt dieser Auffassung zu. Ob sich nach Ribbeck's Ansicht (*Geschichte* III, 71) die zweite Scene, „*welche dieselbe öde Gebirgslandschaft voraussetzt*“, auf dem Schauplatze der ersten abspielt, ist nicht sicher zu entscheiden, da auch denkbar ist, dass er den Schauplatz der zweiten lediglich auch in die Gebirgsgegend des Cythäron, nicht aber gerade auf den der ersten verlegt. Letzteres scheint dagegen jedenfalls Birt zu thun, der nach Schanz (l. c. II, 260) die *Phoenissae* als Exzerpte einer ehemals vollständigen Tragödie betrachtet und bei dem Versuche diese zu rekonstruieren, sich gewungen sah, dreimaligen Ortswechsel vorauszusetzen.

Palaste kann Medea auch nicht gut ihre Beschwörungen und die Bereitung der Giftgeschenke (Scene 2 des IV. Aktes) vornehmen. Es sind also mindestens zwei Schauplätze erforderlich, ein Platz mit dem Palaste Creon's für Akt II und ein solcher mit dem Palaste der Medea für die übrigen Akte. Was den *Hercules Oetaeus* und die *Octavia* betrifft, so haben schon Bähr, Cloetta und, hinsichtlich des ersteren, auch Ebner (cf. S. 80) darauf hingewiesen, dass die Einheit des Ortes in diesen beiden Stücken nicht gewahrt ist.

Wie steht es nun mit den Einheiten in den französischen Tragödien?

Die von uns näher untersuchten Stücke weisen eine so einfache Handlung auf, dass diese notwendig auch eine einheitliche sein muss.[1]) Auch *die drei Davidtragödien* bieten einheitliche Handlung dar; ebenso die *Sophonisba*. Was die Tragödien *Alexandre* und *Daïre* betrifft, so enthalten die Inhaltsangaben derselben keinerlei Motive, die mit den Grundideen der Stücke nicht in unmittelbarem Zusammenhange ständen. Ein absolut sicheres Urteil kann freilich auf Grund dieser Inhaltsangaben nicht gefällt werden. Das Gleiche gilt von der *Philanire*. Anders verhält es sich dagegen mit dem *Josias*, bei dem von einer Einheit der Handlung kaum mehr die Rede sein kann.

Die Einheit der Zeit ist in der Mehrzahl der von uns näher untersuchten Stücke ebenfalls gewahrt.[2]) Nicht beobachtet ist sie in der *Soltane*. In der Sophonisba Saint-Gelais' und in den drei Davidtragödien ist die Einheit der Zeit als gewahrt zu betrachten[3]); die Inhaltsangaben des

---

[1]) Für die Beobachtung der drei Einheiten haben sich ausgesprochen bezüglich der *Cléopâtre:* Suard (*Coup d'œil* S. 52, 55); Hoffmann (*Die Dramen* S. 301, Anm.); Brütt (*Die Anfänge* S. 18ff.); Rigal (*De l'établissement* S. 70; *Le théâtre* S. 272); bezüglich der *Didon:* Meier (*Über die Didotragödien* S. 30); bezüglich des *César:* Pinvert (*Jacques Grévin* S. 151).

[2]) Bezüglich des *César* hat sich auch Collischonn (*Jacques Grévin's Tragödie* S. 29) für die Beachtung sowohl der Einheit der Zeit, als auch jener des Ortes ausgesprochen.

[3]) Für die Beachtung der Einheit der Zeit in den Davidtragödien hat sich auch Rigal ausgesprochen (Cf. *Le théâtre* S. 277).

Alexandre enthalten nichts, was gegen die Beachtung der Zeiteinheit sprechen würde. Bezüglich der *Philanire* erscheint es dagegen etwas zweifelhaft, ob von der Einheit der Zeit noch die Rede sein kann. Nicht beachtet ist diese jedenfalls im *Josias*, dessen Handlung sich über die Zeit der ganzen Regierung des Titelhelden erstreckt, und nach Ebert auch im *Daire*.[1])

Die Einheit des Ortes mag als gewahrt betrachtet werden in den beiden Stücken des Jodelle[2]), im *César*[3]), in den

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130.

[2]) Rigal äussert sich wiederholt über die Ortseinheit bei der *Cléopâtre: «L'action . . . a pour seul théâtre Alexandrie ou, plus exactement, le palais de la reine»* (*De l'établissement*, S. 70); *«il la* [die Handlung des Stückes] *laisse constamment dans le même palais, celui de Cléopâtre, et dans le même endroit—vague, il est vrai, et indéterminé—de ce palais.»* (*Le théâtre* S. 272); *«la règle de l'unité de lieu surtout ne se trouvait encore nulle part, et il est remarquable avec quelle netteté Jodelle a distingué dès l'abord et appliqué les principes que devaient adopter tous les tragiques suivants* [?].» (*Le théâtre* S. 271); *«la Cléopâtre de Jodelle, dont l'action aurait dû se passer dans trois lieux distincts . . . avait été certainement conçue pour une scène unique»* (l. c., S. 268); *«La Cléopâtre de Jodelle aurait exigé pour sa décoration trois lieux différents; mais Jodelle la représentait certainement en un lieu vague et unique.»* (*De l'établissement* S. 79). Wie müsste ein Schauplatz, der für sämtliche Scenen des Stückes verwendbar wäre, beschaffen sein? Als solcher könnte nach unserer Ansicht wohl nur ein Platz vor dem königlichen Palaste zu Alexandria in Betracht kommen. Das Grabmal des Antonius mag sich entweder auf dem gleichen Platze befinden, oder auch vom Zuschauerraume aus überhaupt nicht mehr sichtbar sein, aber doch so nahe liegen, dass die Äusserungen der Cleopatra von dem auf der Bühne bleibenden Chore und auch von den Zuschauern gehört werden (Cf. Jodelle, *Œuvres* ed. Marty-Laveaux I, 140 ff.) Aus der Äusserung des Chores zu Seleucus *«Mais tant y a que tu as gaigné l'huis»* (l. c., S. 135), wäre alsdann zu entnehmen, dass dieser in den Palast geflohen ist. Die Annahme, dass als Schauplatz des Stückes ein Raum des Palastes selbst vorausgesetzt werden könnte, ist wohl des IV. Aktes wegen nicht möglich. Rigal (*Le théâtre* S. 271) erwähnt zwar ausdrücklich, dass sich die Regel von der Ortseinheit zu jener Zeit noch nirgends formell ausgesprochen finde, glaubt aber doch Jodelle bereits zu den Dramatikern des 16. Jahrhunderts zählen zu sollen, welche das Gesetz der Ortseinheit beachten wollten, *«fut-ce aux dépens de la vraisemblance et du bon sens»* (l. c., S. 268). Die Anwesenheit ein und desselben

beiden *Agamemnon*, vielleicht auch in der *Philanire* und im *Alexandre*, deren Inhaltsangaben die Annahme eines Wechsels des Schauplatzes nicht unbedingt gebieten. Nicht beachtet ist sie in der *Médée* [1], der *Soltane*, im *Aman*, in den *drei David-tragödien*, in der *Sophonisba* [2], im *Josias* und nach Ebert [3]) auch im *Daire*.

Es haben sich also weder Seneca noch auch die Autoren der ersten französischen Tragödien so strikte an die Regeln von den Einheiten gehalten, wie gemeiniglich angenommen wird. Der Umstand, dass Bühnenanweisungen meist vollständig fehlen, also aus solchen Aufschlüsse über Zeit und Ort der Handlung nicht entnommen werden können, mag zu dieser irrigen Annahme mit beigetragen haben.

Die Einheit des Ortes insbesondere ist verhältnismässig

Chores in den verschiedenen Akten des Stückes, die Rigal einmal zur Begründung seiner Ansicht anführt (*De l'établissement* S. 280), reicht nicht aus, um zu beweisen, dass Jodelle auf die Wahrung der Ortseinheit thatsächlich so sehr bedacht war, wie Rigal meint.

[3]) Im Widerspruch mit den bereits erwähnten Angaben Collischonn's und Pinvert's steht eine Bemerkung Meier's (*Über die Didotragödien* S. 30), nach welcher Grévin die Ortseinheit verletzt hätte. Meier beruft sich an der angezogenen Stelle auf Ebert. Uns ist jedoch nicht erinnerlich, dass sich dieser im gleichen Sinne ausgesprochen hat. Rigal (*Le théâtre* S. 268) bemerkt zwar auch einmal, dass zur Aufführung des *César* im Hotel de Bourgogne vier *mansions* erforderlich gewesen wären. Wenn wir aber, wie das auch Pinvert (l. c.) vorschlägt, einen öffentlichen Platz vor dem Palaste Cäsars als Schauplatz ansetzen, so könnte auf demselben ja zur Not wohl das ganze Stück in Scene gehen.

[1]) Auch Meier (*Über die Didotragödien* S. 30) bemerkt, dass La Péruse die Ortseinheit nicht gewahrt hat.

[2]) Nach dem Urteile von Fries über das Verhältnis der *Sophonisba* Saint-Gelais' zu der *Sofonisba* Trissino's (Cf. Montchrestien. *Sophonisbe* S. 8) wäre anzunehmen, dass die Ortseinheit in der ersteren ebenso wie in der letzteren (cf. l. c. S. 18) gewahrt sei. In dem französichen Stücke kann indessen von der Beachtung derselben keine Rede sein. Nach Wiese und Pèrcopo (*Geschichte* S. 296) ist sie übrigens auch in dem italienischen Stücke nicht gewahrt.

[3]) *Entwicklungsgeschichte* S. 130. — Vielleicht nimmt auch Meier (l. c.) auf dieses Stück Bezug, wenn er sagt, dass de La Taille (einen Vornamen teilt er nicht mit) die Ortseinheit verletzt habe.

häufig nicht berücksichtigt worden. Wenn man erwägt, dass es auch bei mehreren jener Stücke, bei denen die Ortseinheit als gewahrt betrachtet wurde, wie z. B. bei der *Cléopâtre*, viel näher liegen würde, mehr als nur einen Schauplatz vorauszusetzen, weil der eine Schauplatz in verschiedenen Scenen den gegebenen Verhältnissen oft nur mangelhaft entspricht, und dass man sich häufig nur durch die übliche Voraussetzung, dass der in Frage kommende Autor die Einheit des Ortes habe wahren wollen, bestimmen lässt, einen zur Not für alle Scenen passenden Schauplatz auszuklügeln; wenn man ferner bedenkt, dass die Regel von der Ortseinheit auch später als die der Zeiteinheit formell zum Gesetz erhoben worden ist[1], so scheint es fast, als habe man derselben in der ersten Zeit der französischen Tragödie überhaupt nicht die grosse Bedeutung beigelegt, die ihr in späteren Zeiten beigemessen worden ist. Wir neigen der Ansicht zu, dass man damals, in Anbetracht wohl zumeist sehr primitiver Bühnenverhältnisse, ein Hauptaugenmerk auf eine möglichst einfache Gestaltung der scenischen Darstellung gerichtet und sich aus diesem Grunde auch oft mit nur einem Schauplatz begnügt hat, wenngleich dieser für einzelne Scenen minder passend war, oder gerade deshalb, weil er für zu vielerlei Situationen verwendet werden sollte, so gestaltet werden musste, dass er eigentlich für keine besonders geeignet sein konnte. Über die Vernachlässigung der Ortseinheit äussert sich auch Rigal. Er sagt: «*Celles-ci* [die Stücke der Renaissancedramatiker], *à les bien étudier, n'étaient pas toujours construites de telle sorte que leur action se passât tout entière dans un lieu réellement unique: mais, ou le poète n'en prétendait pas moins à cette unité de lieu qu'il n'avait pas su réaliser, ou il ne s'inquiétait guère du lieu où se passait l'action, sa pièce étant récitée plutôt que jouée, étant plus un exercice lyrique et oratoire qu'un drame*»[2], und an einer an-

---

[1] Cf. S. 89. Anm. 2. — Die Forderung der Ortseinheit wurde erst von Jean de La Taille in dem seinen *Saül* vorausgehenden *Art de la tragédie* (1572) ausgesprochen: «*Il faut toujours représenter l'histoire en un même jour, en un même temps et en un même lieu*». Cf. Rosenbauer, *Die poetischen Theorien* S. 86.

[2] *De l'établissement* S. 79.

deren Stelle: *«Les tragédies du XVIe siècle se divisent en deux classes. Les unes ont été composées pour une scène qui ne représentât qu'un seul lieu réel ou imaginaire, précis ou vague, le plus souvent vague et en quelque sorte abstract, pour une scène unique et nue, encadrée de tapisseries; dans les autres, les auteurs se sont contentés de broder des variations sur des thèmes plus ou moins brillants sans s'inquiéter de savoir si l'ensemble en était jouable»* [1]. Rigal scheint nach dem Vorausgehenden der Ansicht zuzuneigen, dass es sich bei den wenigen Aufführungen von Tragödien des 16ten Jahrhunderts, die er annehmen zu dürfen glaubt, überhaupt mehr um eine Rezitation der Stücke, denn um ein Spiel auf einer entsprechend dekorierten Bühne gehandelt hat.

Der Einheit der Zeit scheint dagegen schon in der ersten Zeit der Entwickelung der französischen Tragödie verhältnismässig viel mehr Bedeutung beigelegt worden zu sein. Es geht das auch aus den diesbezüglichen Äusserungen zweier der für uns in Betracht kommenden Autoren hervor. Grévin bezeichnet nach Sainte-Beuve [2] in der Vorrede zu seinem *César* als Hauptfehler der Aufführungen der Pariser Universität *«que, contre le commandement du bon précepteur, Horace, ils font à la manière des batteleurs un massacre sur un échaffaud, ou un discours de deux ou trois mois.»* — Rivaudeau äussert sich in dem *Avant-parler* zu seinem *Aman* wie folgt: *«Ceux qui font des tragedies ou comedies de plus d'vn iour ou d'vn tour de soleil (comme parle Aristote) faillent lourdement . . . Mais ces tragedies sont bien bonnes et artificielles, qui ne traitent rien plus que ce qui peut estre advenu en autant de temps que les spectateurs considerent l'ebat.»* [3])

Im Anschluss an die eben erwähnte Stelle aus Rivaudeau's *Avant-parler* teilen wir noch eine zweite mit, die auf der vorausgehenden Seite desselben enthalten ist. Sie hat zwar mit den Einheiten nichts zu thun, ist für uns aber doch von ganz besonderem Interesse. Sie enthält ein Urteil Rivau-

---

[1]) *Le théâtre* S. 267.

[2]) *Tableau* I, 273, Anm.

[3]) *Œuvres* S. 45.

deau's über den Tragiker Seneca: *«En laquelle* [der Tragödie] *depuis les premiers Græcs nul homme, à mon auis, a fidelement versé ni s'est composé au vray et naïf artifice que Seneque seul, qui encores, ne se est du tout farmalizé ni à l'art ni à la façon des anciens.»* [1])

Charakteristisch sowohl für die Seneca-Tragödien, als auch für die Mehrzahl unserer französischen Dramen ist die Armut an äusserer, dramatischer Handlung. Sie hat nicht zum geringsten Teile ihren Grund in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel, teilweise auch in der Beobachtung der Einheiten der Zeit und insbesondere der des Ortes. Seneca hat zwar mitunter im Interesse einer zu erzielenden starken Wirkung seinen Dramen Greuel- und Schauerscenen eingefügt, denen es durchaus nicht an äusserer Handlung mangelt. Allzu häufig sind aber auch derartige Scenen nicht. Der Umstand, dass er eine besondere Vorliebe für die beschreibende Darstellung solcher Scenen besass, hat ihn wohl nicht selten veranlasst, von einer scenischen Darstellung abzusehen.

Unsere französischen Stücke sind teilweise fast noch ärmer an Handlung als durchschnittlich die Seneca-Tragödien. In den beiden Stücken Jodelle's beschränkt sich die ganze äussere Handlung auf einige Ohnmachtsanfälle der Kleopatra, bzw. der Dido und auf die Ohrfeigenscene im III. Akte der *Cléopâtre*, wenn wir nicht annehmen wollen, dass auch das Totenopfer für Antonius im IV. Akte desselben Stückes nicht nur dem Chore, sondern auch den Zuschauern sichtbar dargestellt werden soll, worüber man geteilter Meinung sein kann (cf. S. 89, Anm. 2). Im *César* finden sich ausser Ohnmachtsanfällen noch einige andere Momente dramatischer Handlung: M. Brutus zeigt die Hand, mit der er Cäsar ermordet, Cassius den Dolch, mit dem er Cäsar durchbohrt hat, Antonius in der folgenden Scene dessen mit Blut befleckte Kleider. Sehr arm an äusserer Handlung ist insbesondere auch der *Aman*. Wenn wir nicht annehmen wollen, dass vielleicht im II. Akte Diener Aman's mit der Aufrichtung des für Mardochäus bestimmten Galgens

---

[1]) *Œuvres* S. 44

beschäftigt sind, oder dass im V. Akte während des Monologs des Harbona noch Vorkehrungen für Esther's Gastmahl getroffen werden, so beschränkt sich die ganze äussere Handlung lediglich auf Esther's Zärtlichkeiten für Assuerus und dessen Bedienung beim Mahle in der vorletzten Scene des Stückes. Die *Médée* und die *Soltane* sind etwas reicher an Handlung, insofern als in diesen beiden Stücken wenigstens die Katastrophe (in der *Médée* freilich auch nur teilweise) scenisch dargestellt wird. Die *Sophonisba* bietet ebenfalls nur wenig Leben und Bewegung auf der Bühne; die Katastrophe wird abweichend von Trissino nur berichtet[1]); ebenso ist es mit dem *Josias*. Etwas reicher an dramatischer Handlung sind dagegen die *drei Davidtragödien*.

Kapitel II.

Konstruktion.

A. Stoffgliederung.[2])

In Leo's Ausgabe der Seneca-Tragödien werden die einzelnen Akte weder numeriert, noch überhaupt als solche bezeichnet. Die Handschriften dürften zumeist die Einteilung der Tragödien in Akte und die Bezeichnung derselben als solche aufweisen.[3]) In den Ausgaben des 16ten Jahrhunderts scheint diese Einteilung wohl allgemein üblich gewesen zu sein. Sämtliche unter Seneca's Namen überlieferten Tragödien mit

---

[1]) Montchrestien, *Sophonisbe* S. 6f.
[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 12ff.
[3]) Cloetta, *Beiträge* II, 51; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

einziger Ausnahme der unvollständigen *Phoenissae* sind in 5 numerierte Akte eingeteilt.[1]) Die einzelnen Akte werden durch Chorgesänge von einander getrennt. Bei dem Bruchstücke der *Phoenissae* werden nur 4 Akte unterschieden. Bei diesem Stücke fehlen auch die Zwischenaktsgesänge des Chores, die bei den übrigen Tragödien eine fast regelmässige Verwendung gefunden haben.

Die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1562 ist ebenfalls in je 5 durch Chorgesänge von einander geschiedene Akte eingeteilt. So *Cléopâtre*, *Didon*, *Médée*, *César*, *Soltane*, *Aman* und die beiden *Agamemnon*. Bezüglich der *Soltane* ist zu bemerken. dass auf jeden der 4 Zwischenaktsvorträge des Chores noch eine «*Threnodie des deux genies de Moustapha*» folgt. Der *Josias* weist die Einteilung in 5 Akte auf, doch fehlen die Zwischenaktsgesänge. Die *Philanire* ist, nach Faguet's Inhaltsangabe des Stückes zu urteilen, ebenfalls in 5 Akte abgeteilt.[2]) Ob auch Zwischenaktsvorträge eines Chores vorhanden sind, können wir nicht entscheiden. Auch der *Alexandre* und der *Daire* sind in 5 Akte abgeteilt.[3]) Die Verwendung von Zwischenaktsgesängen lässt sich, wie wir später noch sehen werden, ebenfalls für beide Stücke mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen. Saint-Gelais hat seine *Sophonisbe* in 5 Abschnitte eingeteilt, diese aber weder numeriert noch als Akte bezeichnet. Am Ende des dialogisierten Teiles der 4 ersten Abschnitte verwendet er dagegen die Bezeichnungen *Premiere intermedie*, *Seconde in-*

---

[1]) Der Kommentator der Seneca-Tragödien, Nikolaus Treveth, der für den *Hippolytus* sechs Akte annahm (Cf. Creizenach. l. c., S. 491), wird wohl eine Handschrift — es soll ihm nur eine einzige, noch dazu schlechte und unvollständige vorgelegen haben (cf. l. c., S. 490) — benutzt haben, in welcher die Einteilung in Akte nicht überliefert war. Nach Jul. Caes. Scaliger (*Poetices* III, Cap. 97, S. 146 der Ausg. von Lyon 1561, zitiert von Cloetta, l. c., II, 52) besteht der *Oedipus* aus sechs Akten.

[2]) *La tragédie* S. 370f.

[3]) Cf. La Vallière. *Bibliothèque* I. 169 u. 170, sowie die Inhaltsangaben der beiden Stücke in der *Histoire universelle des théâtres* Bd XII, Tl. II, S. 161ff.

termedie etc., auf welche je ein Zwischengesang des Chores folgt. In dem der Tragödie vorausgeschickten *Advertissement* erklärt Saint-Gelais: «*Intermedie signifie pause, à la manière de France, ou scene, selon les Latins*». Bei den drei Davidtragödien fehlt auch die Einteilung in 5 Abschnitte. Es findet sich zwar nicht selten zwischen zwei grösseren Abschnitten der Ausdruck *Pause*; doch kehrt derselbe einerseits viel zu häufig wieder, als dass dadurch eine Abteilung in gerade 5 Abschnitte bewirkt würde, andererseits findet er sich aber doch auch nicht regelmässig am Ende der einzelnen Scenen. Die Einteilung in Akte ist wie bei den Seneca-Tragödien mehr schematischer Art, als organischer Natur.

Das Schwanken in den Aktlängen tritt in den 6 von uns eingehender untersuchten französischen Stücken kaum weniger stark hervor, als in den Seneca-Tragödien. Der kürzeste Akt ist der V. des *César* mit 89, der längste der II. der *Didon* mit 652 Versen, inkl. der Chorzeilen, die Fischer bei den Zahlen 26 und 405 für den kürzesten und den längsten Akt der Seneca-Tragödien (*Agamemnon* IV und *Troades* II) nicht mit in Betracht gezogen hat. Fischer hat festgestellt, dass in den Seneca-Tragödien der I. Akt meist handlungslos und deshalb der kürzeste oder recht kurz ist. In unseren französischen Stücken enthält der I. Akt ausser einer vorbereitenden Stimmungsscene auch noch die Einleitung oder doch einen Teil derselben; der I. Akt ist daher in der *Médée* und in der *Soltane* der längste, im *César* und im *Aman* der zweitlängste, in der *Cléopâtre* einer der längsten, in der *Didon* nicht kurz. Im *Aman* ist der V. Akt länger, als der IV. und der II. In der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, dem *César* und in der *Soltane* ist er dagegen der kürzeste Akt. Knapper Abschluss ist auch in den Seneca-Tragödien das häufigere.

Die Unterscheidung der Scenen bietet sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch insbesondere in den französischen Trauerspielen ziemlich grosse Schwierigkeiten. Das hat nicht zum geringsten Teile seinen Grund in dem Fehlen eines geeigneten Bühnenkommentars. In den Seneca-Tragödien, in der *Cléopâtre*, in der *Didon*, im *César* fehlt ein solcher vollständig;

in der *Médée*, der *Sophonisba* und der *Soltane* findet sich nur je eine diesbezügliche Bemerkung[1]; im *Aman* ebenso wie auch im *Josias* und in *den drei Davidtragödien* sind deren mehrere vorhanden. Mit der scenischen Gliederung der vier letzteren Stücke und der *Sophonisba* konnten wir uns jedoch nicht mehr befassen.

Leo hat im Texte seiner Ausgabe der Seneca-Tragödien von jeder Einteilung in Akte und Scenen abgesehen. Dagegen verzeichnet er in den Noten zu seinem Texte die in den Handschriften vorkommenden Scenenüberschriften, oder doch einen Teil derselben. Diese Überschriften enthalten lediglich die Namen der in den einzelnen Scenen auftretenden Personen. Eine Bezeichnung der Scenen als solche und eine Numerierung derselben scheint in den Handschriften nicht vorzukommen. Ebenso verhält es sich im allgemeinen mit den Scenenüberschriften in den Ausgaben von 1505 und 1576. Es finden sich in diesen Ausgaben nur viel mehr solcher Überschriften, als Leo in seinen Noten angibt. Ausserdem wird in der Ausgabe von 1505 meist noch ausdrücklich beigefügt, welche der in der Scene vorkommenden Personen das Gespräch beginnt; in der Ausgabe von 1576 dagegen ist bei einem Teile der Scenen, insbesondere bei den Chorscenen, eine Bemerkung über die in der Scene verwendeten Versmasse beigefügt. Die einzelnen Scenen beginnen, bzw. endigen meist mit dem Auftreten bzw. Abgehen der einzelnen Personen. Die Einteilung beruht also auf einer Unterscheidung von Auftritten. Von einer regelmässigen Durchführung dieses Prinzips ist indessen keine Rede.

In den beiden Tragödien Jodelle's ist eine Einteilung in Scenen eigentlich nicht vorhanden. Jodelle beschränkt sich im allgemeinen darauf, zu Anfang der Akte die in ihnen auftretenden Personen zu verzeichnen. Nur die längeren Äusserungen des Chores haben Überschriften, und nur ausnahmsweise werden auch einmal bei einer Scene, die nicht die erste des Aktes ist, zu Anfang derselben die in ihr auf-

---

[1]) La Péruse, *La Medee* (1556) S. 37; Sainct-Gelays, *Œuvres* III, 172; Bounin, *La Soltane* S. 62.

tretenden Personen verzeichnet (*Cléop.* Akt I. Scene 2). In der *Médée* werden Scenen nicht unterschieden. Im *César* haben nur die an Einzelchoristen verteilten Chorgesänge am Ende der vier ersten Akte Überschriften. In der *Soltane* werden Scenen nicht unterschieden. Im *Aman* dagegen werden bei der Mehrzahl der Scenen am Anfange derselben die in ihnen auftretenden Personen verzeichnet. Eine konsequente Unterscheidung der Scenen findet aber auch bei diesem Stücke nicht statt.

Um eine festere Grundlage für unsere weiteren Untersuchungen zu erlangen, haben wir unter Berücksichtigung der gegebenen Anhaltspunkte eine Einteilung sowohl der Seneca-Tragödien, als auch unserer 6 französischen Stücken vorgenommen und zwar auf Grund des Prinzips der Unterscheidung von Auftritten. Über diese Einteilung orientiert die folgende Tabelle:

Name des Stückes	Anzahl sämtlicher Scenen	Anzahl der Dialogscenen	Anzahl der Zwischenaktsvorträge des Chores
	Seneca-Tragödien		
Hercules furens	12	8	4
Troades	12	8	4
Medea	14	10	4
Phaedra	15	11	4
Oedipus	15	11	4
Thyestes	12	8	4
Agamemnon	13	9	4
Hercules Oetaeus	16	12	4
Octavia	18	15	3
	127	92	35
	Französische Tragödien		
Cléopâtre	10	6	4
Didon	22	18	4
Médée	19	15	4
César	15	11	4
Soltane	19	11	4 (+ 4)[1]
Aman	14	20	4
	109	81	24 (+ 4)

[1] Die in Klammern beigefügten Scenen bezeichnen die Threnodien

Am schwächsten gegliedert sind unter den Seneca-Tragödien *Hercules furens, Troades* und *Thyestes* mit je 12. *Agamemnon* mit 13 Scenen. Am reichsten gegliedert sind *Octavia* mit 18 und *Hercules Oetaeus* mit 16 Scenen. Mittlere Gliederung haben *Phaedra* und *Oedipus* mit je 15. *Medea* mit 14 Scenen.

Die französischen Tragödien sind durchschnittlich stärker gegliedert, als die Seneca-Tragödien. Schwach gegliedert ist nur die *Cléopâtre*: mittlere Gliederung hat *César*; 4 Stücke sind reich gegliedert, reicher als die am reichsten gegliederte Seneca-Tragödie.

Bei den Seneca-Tragödien bestehen nach unserer Einteilung

17 Akte aus je 1 Dialogscene.
13 „ „ „ 2 Dialogscenen.
11 „ „ „ 3 „
4 „ „ „ 4 „ .

Wir unterscheiden auf Grund dieser Zusammenstellung

17 sehr ruhig gegliederte Akte,
24 (13+11) Akte von mittlerer Lebhaftigkeit,
4 lebhaft gegliederte Akte.

Bei unseren französischen Tragödien zählen wir

7 Akte bestehend aus je 1 Dialogscene,
6 „ „ „ „ 2 Dialogscenen,
12 „ „ „ „ 3 „
3 „ „ „ „ 4 „
2 „ „ „ „ 6 „

also

7 sehr ruhig gegliederte Akte.
18 (6+12) Akte von mittlerer Gliederung.
5 (3+2) „ mit lebhafter „ .

Bei den Seneca-Tragödien ist

Akt I 7× ruhig, 2× mässig,
„ II 1 „ „ 8 „ „
„ III 2 „ „ 7 „ „

---

der Genien des Mustapha, eine Art von Scenen, die sich nur in der *Soltane* findet.

Akt IV 5× ruhig 4× mässig
„ V 2 „ „ 3 „ „ 4× lebhaft

gegliedert.

In den französischen Tragödien ist

Akt			
Akt I		5× mässig,	1× lebhaft
„ II	2× ruhig,	3 „ „	1 „ „
„ III	2 „ „	3 „ „	1 „ „
„ IV	2 „ „	4 „ „	
„ V	1 „ „	3 „ „	2 „ „ gegliedert.

Während also bei den Seneca-Tragödien der I. Akt meist ruhig ist, ist er in den französischen Tragödien meist mässig gegliedert; auch der IV. Akt ist bei den Seneca-Tragödien öfter ruhig als mässig, bei den französischen Tragödien dagegen öfter mässig als ruhig gegliedert; der V. Akt ist wie bei den Seneca-Tragödien, so auch bei den französischen Stücken verhältnismässig am lebhaftesten gegliedert.

Was den Umfang der Scenen anlangt, so unterscheiden wir in den Seneca-Tragödien kurze bis zu 50, mittlere mit 50 bis 100 und lange mit mehr als 100 Versen. Hiernach ergeben sich

29 kurze Scenen mit 8 Prozent,
28 mittlere „ „ 23 „
35 lange „ „ 69 „ der Verszeilen.

Um einen äquivalenten Massstab bei der Beurteilung der Scenen der französischen Tragödien anzulegen, unterscheiden wir auf Grund der Voraussetzung, dass zur Wiedergabe von 3 Versen lateinischen Textes im Französischen ca. 4 Verse erforderlich sind[1]), kurze Scenen bis zu 67 Zeilen, mittlere mit 67 bis 133, und lange mit mehr als 133 Versen. Hiernach ergeben sich für unsere französischen Tragödien

38 kurze Scenen mit 16 Prozent,
23 mittlere „ „ 28 „
20 lange „ „ 56 „ der Verszeilen.

In den Seneca-Tragödien ist also die Zahl der langen

---

[1]) Diese Voraussetzung beruht auf einer Vergleichung des lateinischen *Agamemnon* mit dessen Übersetzung von Toutain, deren Zeilengehalt zu dem des Originals in dem Verhältnis von 4 : 3 steht.

Scenen grösser als die der kurzen, in den französischen Tragödien die der kurzen grösser als die der langen. Auf letztere entfällt jedoch auch in den französischen Tragödien immer noch weit mehr, als die Hälfte der Verszeilen.

Von den 127 Scenen der Seneca-Tragödien sind

25	mit	11	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen [1])
52	„	48	„	„	„	Zweigespräche
13	„	15	„	„	„	Dreigespräche
2	„	2	„	„	„	Viergespräche
35	„	24	„	„	„	Zwischenaktsvorträge.

Von den 109 Scenen unserer 6 französichen Tragödien sind

25	mit	17	Prozent	der	Verszeilen	Monologscenen
42	„	38	„	„	„	Zweigespräche
11	„	15	„	„	„	Dreigespräche
3	„	6	„	„	„	Viergespräche
24+4	„	22	„	„	„	Zwischenaktsgesänge. bzw. Threnodien.

Wenn wir diese Ergebnisse vergleichen, so finden wir, dass die 6 französischen Dramen ebensoviele Monologscenen haben, wie die 9 Seneca-Tragödien, und dass auf die Monologscenen der ersteren ein noch höherer Prozentsatz von Verszeilen entfällt, als auf die der letzteren. Die Zahl der Zweigespräche ist dagegen in den französischen Stücken eine verhältnismässig geringere als in den Seneca-Tragödien. Auf die Zwischenaktsgesänge der französischen Stücken entfällt so ziemlich derselbe Prozentsatz von Verszeilen, wie auf jene der Seneca-Tragödien.

Besonders charakteristisch sowohl für erstere, als auch für letztere, ist das starke Hervortreten des monologisierenden Elements, welches sich nicht nur in den vielen Monologscenen, sondern auch in den zahlreichen Partien monologisierenden Charakters der Dialogscenen geltend macht.

Wenn wir bei den Seneca-Tragödien Monologscenen bis zu 25 Versen als kurze, solche von 25 bis 50 Verszeilen als

---

[1]) Zu den Monologscenen werden nicht nur diejenigen gerechnet, welche vom Anfang bis zum Ende als Monologe verlaufen, sondern überhaupt alle jene Scenen, in welchen nur eine Person sprechend auftritt.

mittlere und solche mit mehr als 50 Verszeilen als lange bezeichnen, so ergeben sich

8 kurze, 5 mittlere, 12 lange.

Bei einer entsprechenden Unterscheidung der Monologscenen der französischen Tragödien in kurze bis zu 33, mittlere mit 33 bis 67 und lange mit mehr als 67 Versen, ergeben sich

7 kurze, 7 mittlere, 11 lange.

Wie in den Seneca-Tragödien, so überwiegen also auch in den französischen Stücken die langen Monologscenen.

Nicht uninteressant ist es, sich bei der grossen Zahl von Monologscenen über das Vorkommen und über die Art und Weise der Verwendung derselben zu orientieren.

Von den Monologscenen der Seneca-Tragödien finden sich

8 im I., 2 im II., 4 im III., 3 im IV., 8 im V. Akte;

von jenen der französischen Tragödien

6 im I., 5 im II., 4 im III., 5 im IV., 5 im V. Akte.

Während also in den Seneca-Tragödien der I. und der V. Akt besonders reich an Monologscenen sind, finden wir dieselben bei den französischen Tragödien mehr gleichmässig verteilt. Allerdings hat auch hier der I. Akt deren am meisten.

Was die Verwertung der Monologscenen in den Seneca-Tragödien betrifft, so dienen diese den verschiedenartigsten Zwecken. Sie werden 1. zur Einleitung der Tragödien verwendet; von den 9 vollständigen Seneca-Tragödien werden nicht weniger als 7 (H. f., Tr., M., Phae., Ag., H. Oet., Oct.) durch Monologscenen eingeleitet, welche jenen Stücken wohl einen erhabenen Eingang gewähren sollten. Ausser den 7 Fällen, in welchen eine Monologscene zur Einleitung der Tragödie und somit auch zur Einleitung des I. Aktes dient, zählen wir 2. noch weitere 8 Fälle, in welchen Akte mit Monologscenen beginnen (H. f. III, M. IV, Ag. V, Th. V, H. Oet. II, Oct. II, III, V). Wie die Monologscenen zu Beginn des I. Aktes einen erhabenen Eingang des Stückes, so mögen jene anderen einen erhabenen Eingang der späteren Akte bezwecken. Seltener sind 3. Monologscenen am Ende der Tragödien als Beschluss derselben (Oe., H. Oet.) sowie

4. am Ende der Akte (M. IV, Ph. III, Oct. III). Eine besonders häufige Verwendung finden die Monologscenen 5. zur Einführung von Personen, und zwar dienen 4 zur Einführung von Helden, 3 von Gegenspielern, 3 von Vertrauten, 1 eines Mitspielers, 2 von Stimmungsfiguren. Diese Monologscenen dienen, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise zur Charakterisierung der durch sie eingeführten Personen. Eine Reihe von Monologscenen dienen endlich 6. verschiedenen Zwecken. Sie enthalten zum Teil Schilderungen, zum Teil philosophische Erörterungen. Sie verfolgen durch Vorführung von Schattengestalten und sonstigen grausigen Vorgängen den Zweck, starke Wirkungen zu erzielen. Einige dienen zur Charakterisierung, andere sind vorzugsweise dramatischer Natur. Mitunter hat eine solche Scene auch die Aufgabe, eine durch die Zeitverhältnisse der vorausgehenden und der folgenden Scene bedingte Pause auszufüllen.

Ähnliche Verwendung haben die Monologscenen in den französischen Tragödien gefunden. Von den 6 von uns näher untersuchten werden 3 (Cl., C., Am.) durch Monologscenen eingeleitet. Auch sonst sind solche zu Beginn der Akte nicht selten (D. V, M. II, u. III, C. II, Am. II, III, IV, V). Der Zweck der Verwendung dürfte hier derselbe sein, wie bei den Seneca-Tragödien. Wie in diesen finden sich Monologscenen selten am Schluss der Stücke (S.), etwas häufiger dagegen am Ende der vier ersten Akte (D. IV, M. III, IV, Am. I. IV). 10 Monologscenen dienen zur Einführung von Personen und zwar 2 von Helden, 4 von Gegenspielern, 1 eines Mitspielers, 3 von Stimmungsfiguren. Ausserdem dienen die Monologscenen wie in den Seneca-Tragödien verschiedenen anderen Zwecken.

Die Dialogscenen sind sowohl in den Seneca-Tragödien, als auch in unseren 6 französischen Stücken, ausserordentlich schwerfällig. Wir haben, um einen Massstab für die Beurteilung derselben in dieser Beziehung anlegen zu können, bei den Seneca-Tragödien, alle Äusserungen mit mehr als 15 Zeilen und bei den französischen Tragödien in analoger Weise alle Äusserungen mit mehr als 20 Verszeilen zusammengestellt, und sind zu folgenden Resultaten gekommen:

Name des Stückes	Anzahl der Reden mit mehr als 15, bzw. 20 Zeilen	Verszahl dieser Reden
	Seneca-Tragödien	
Hercules furens	18	529
Troades	18	524
Medea	9	311
Phaedra	17	652
Oedipus	10	419
Agamemnon	5	255
Thyestes	18	443
Hercules Oetaeus	28	1082
Octavia	13	345
	136	4560
	Französische Tragödien	
Cléopâtre	20	691
Didon	24	1371
Médée	11	366
César	9	253 ½
Soltane	21	904
Aman	10	626
	95	4211 ½

Die 67 hier in Betracht kommenden Scenen der Seneca-Tragödien, die Monologscenen und die Zwischenaktsgesänge also nicht mit inbegriffen, enthalten 136 über 15 Zeilen lange Reden mit 4560 Versen oder 63 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Die 56 Dialogscenen unserer 6 französischen Tragödien zählen 95 über 20 Zeilen lange Reden mit zusammen 4211 ½ Versen oder 58 Prozent der Zeilen dieser Scenen. Der Umfang der langen Reden beträgt also sowohl bei den Seneca-Tragödien, als auch bei unseren französischen Stücken weit mehr, als die Hälfte der Zeilen der Dialogscenen.

Die eben besprochenen Reden sind nicht zum geringsten Teile Monologe, oder haben doch monologisierenden Charakter, und beeinträchtigen dadurch nur noch umsomehr die Lebhaftigkeit des Wechselgesprächs. Das monologisierende Element beschränkt sich aber nicht nur auf die bisher besprochenen Reden grösseren Umfangs, sondern macht sich auch bei den kürzeren Äusserungen geltend, so dass der Cha-

rakter des dramatischen Dialogs nicht selten fast vollständig verloren geht. Besonders häufig finden sich Äusserungen monologisierenden Charakters am Anfange der Scenen. Nicht weniger als 36 der 67 Dialogscenen der Seneca-Tragödien werden durch Monologe eingeleitet. Diese Monologe dienen teilweise ähnlichen Zwecken, wie die Monologscenen: es werden z. B. 20 Akte durch Monologe eingeleitet, 22 Monologe dienen zur Einführung von Personen etc. Ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien liegen also die Verhältnisse bei unseren 6 französischen Trauerspielen.

Das starke Hervortreten des monologisierenden Elements hat sowohl bei den Seneca-, als auch bei den französischen Tragödien nicht zum geringsten Teile seinen Grund in der Schwierigkeit, die die Einleitung der Scenen den Verfassern dieser Stücke bot. Sie hatten eigentlich nur zwei Arten der Einleitung in Übung. Entweder tritt von den am Dialog beteiligten Personen zunächst nur eine vor, oder befindet sich von der vorausgehenden Scene her noch auf der Bühne und deklamiert einen Monolog, und dann erst tritt die andere hinzu und beginnt den Dialog; mitunter kommt es auch vor, dass die zweite Person vor dem Beginne des eigentlichen Dialoges auch noch einen Monolog zum besten gibt. Im anderen Falle treten die am Dialoge beteiligten Personen gleichzeitig auf, und der Dialog nimmt alsdann unmittelbar seinen Anfang. Mit diesen beiden Arten der Einleitung wird gewechselt; doch finden wir die erstere häufiger verwendet, als die letztere. Nur ganz ausnahmsweise kommen einige Scenen vor, bei welchen vorauszusetzen ist, dass der Dialog bereits vor dem Betreten der Bühne begonnen hat (z. B. *Octavia* III, 2, *Cléopâtre* I, 2 und III, 1. *Didon* III, 2, *Aman* II, 4 und III, 3). In den französischen Tragödien sind Beispiele dieser Art etwas häufiger.

Während also der Dialog sowohl in den Seneca-, als auch in den französischen Tragödien im allgemeinen ausserordentlich schwerfällig ist, finden sich andererseits doch auch wieder Partien, in welchen Rede und Gegenrede in ganz kurzen Äusserungen von nur je einer Zeile mitunter auch nur je einer Halbzeile in stichomythischer Weise aufeinander

folgen. Für derartige Wortgefechte erwies sich die lateinische Sprache mit ihrer scharfen, prägnanten Ausdrucksweise besonders geeignet. Aber auch unsere französischen Tragödien weisen derartige Partien auf. Wir erinnern an einige Stellen der Scene 2 des I. Aktes und der Scene 1 des III. Aktes der *Cléopatre*, an Scene 3 des II. Aktes der *Didon* etc. Im allgemeinen sind diese Wortgefechte in den französischen Tragödien weniger entwickelt, als bei Seneca; so insbesondere auch in der *Médée* des La Péruse, trotz der unmittelbaren Vorlage der lateinischen Medea.

Die Scenen, an welchen drei oder gar vier sprechende Personen beteiligt werden, sind überhaupt selten und noch seltener in organischer Weise als Drei- oder Vielgespräche durchgebildet. In der Mehrzahl der Fälle setzen sie sich aus einer Reihe von Monologen und Zweigesprächen zusammen.[1]) In den französischen Stücken sind eigentliche Drei- und Viergespräche vielleicht noch etwas häufiger zu finden, als in den Seneca-Tragödien.

B. Behandlung der Figuren.[2])

In den Seneca-Tragödien schwankt die Zahl der sprechenden Figuren zwischen 5 und 11. Fischer zählt insgesamt 67 Figuren, wobei die der *Phoenissae* nicht mitgerechnet sind, so dass also auf eine Tragödie durchschnittlich ca. 8 Figuren entfallen.

Die *Cléopâtre* hat 8, *Didon* 7, *Médée* 6 (gegen 5 der *Medea* des Seneca), *César* 8, *Soltane* 8, *Aman* 9, der *Agamemnon* Toutain's und wohl auch der Le Duchat's, ebensoviel wie der *Agamemnon* Seneca's 8, *Sophonisba* 14, *Josias* 10, *David combattant* 13, *David triomphant* 16, *David fugitif* ebenfalls 16 Spielfiguren. Die Zahl der Figuren der *Philanire* des *Alexandre* und des *Daire* kennen wir nicht. Die französischen Tragödien sind also mit Ausnahme der *Sophonisba* und der *drei Davidtragödien* fast ebenso figurenarm, wie die Seneca-Tragö-

---

[1]) Cf. Cloetta, *Beiträge* II, 53 u. Anm. 3; Creizenach, *Geschichte* S. 507.

[2]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 14f.

dien. Die 6 von uns näher untersuchten Tragödien zählen zusammen 46 Figuren, so dass auf eine durchschnittlich ebenfalls ca. 8 treffen.

Fischer stellt fest, dass von den 67 Figuren der Seneca-Tragödien 38 nur in 1, 12 in 2, 12 in 3, 3 in 4, 2 in 5 Akten beschäftigt sind.

Von den 46 Figuren unserer 6 französischen Tragödien sind 12 1-, 25 2-, 6 3-, 1 4-, 2 5-aktig.

Während also in den Seneca-Tragödien die grössere Hälfte der Figuren 1-aktig ist, ist sie in den französischen Stücken 2-aktig. Die Zahl der 3-aktigen Figuren ist in den französischen Dramen etwas geringer, als in den Seneca-Tragödien. Die 4- und 5-aktigen Figuren sind hier wie dort gleich selten.

Bezüglich der Verteilung der Figuren hat Fischer berechnet, dass auf den I. Akt 15, den II. 27, den III. 26, den IV. 23, den V. 29 Figuren treffen.

In unseren 6 französischen Tragödien treffen auf den I. Akt 20, den II. 18, den III. 19, den IV. 19, den V. 18 Figuren.

Bei Seneca schwankt die Zahl der Figuren zwischen 15 und 29, in den 6 französischen Tragödien zwischen 18 und 20; in diesen ist weder der I. Akt so figurenarm, noch der V. so figurenreich, wie die entsprechenden Akte in den Seneca-Tragödien; die Figuren sind vielmehr in den französischen Stücken so ziemlich gleichmässig verteilt.

Eine Eigentümlichkeit der Seneca-Tragödien ist darin zu erblicken, dass Held und Gegenspieler zuweilen gar nicht, oft nur einmal, selten zweimal und meist nur in den späteren Akten zusammengeführt werden. Es treten sich gegenüber:

Hercules	und	Juno	niemals
„	„	Lycus	„
Hecuba	„	Pyrrhus	„
Andromacha	„	Ulixes	in Akt III
Medea	„	Jason	„ „ III und V
Phädra	„	Hippolytus	„ „ II
Ödipus	„	Creon	„ „ II „ III

Clytämnestra	und	Agamemnon	niemals
„	„	Cassandra	in Akt V
Atreus	„	Thyestes	„ „ III „ V
Dejanira	„	Hercules	niemals
Octavia	„	Nero	„ .

Ähnlich liegen die Verhältnisse in unseren 6 französischen Tragödien. Es treten sich gegenüber:

Cleopatra	und	Octavia	in Akt III
Dido	„	Äneas	„ „ II
Medea	„	Creon	„ „ III
„	„	Jason	„ „ IV und V
Cäsar	„	M. Brutus	niemals
Rose	„	Mustapha	„
Aman	„	Mardochäus	„
„	„	Esther	in Akt V.

Diese Eigentümlichkeit, die zum Teil in der Beschränkung der Dramafabel auf die letzte Phase der Stofffabel begründet sein dürfte, trägt nicht wenig zu dem Mangel an äusserer dramatischer Handlung bei.

Kapitel III.

Komposition im engern Sinne.

A. Die Handlung.[1]

Bei den Seneca-Tragödien ergibt sich, mit Ausnahme des *Oedipus* und des *Hercules furens*, bei welch letzterem von einer dramatischen Handlung überhaupt keine Rede sein kann, die Handlung aus Verwicklung einfacher, im *Oedipus* dagegen aus Entwicklung verworrener Verhältnisse.

Bei unseren 6 französischen Tragödien beruht die Hand-

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 15 ff.

lung, wie bei der Mehrzahl der Seneca-Tragödien, auf Verwicklung ursprünglich einfacher Verhältnisse.

Innerlich begründete Verkettung äusserer Geschehnisse, und sowohl äusserer als innerer organischer Abschluss finden sich nicht im *Oedipus*, in der *Phaedra* noch in der *Medea*. Beim *Thyestes* und beim *Agamemnon* fehlt der innere organische Abschluss; bei den *Troades* und bei der *Octavia* fehlt die innerlich begründete Verkettung der dargestellten Geschehnisse. Der *Hercules Oetaeus* bietet eine sich kreuzende Doppelhandlung, den *Hercules furens* zieht Fischer mit Recht nicht in Betracht.

Bei der *Cléopâtre* stehen die einzelnen äusseren Geschehnisse unter sich in einer Verkettung, welche innerlich einerseits durch die überschwengliche Liebe der Cleopatra zu Antonius, andererseits durch ihren Stolz, der keine Demütigung zu ertragen vermag, begründet ist. Ihren Abschluss findet die Handlung in dem Tode der Cleopatra. Dieser Abschluss ist nicht nur ein äusserer, sondern, insofern Cleopatra ihre überschwängliche Liebe und ihren unbeugsamen Stolz mit dem Tode büsst, auch ein innerer. Bei der *Didon* ist ebenfalls eine innerlich begründete Verkettung der äusseren Geschehnisse in der Liebe der Dido zu Äneas, bzw. in ihrer Verzweiflung über dessen Treulosigkeit gegeben. Einen äusseren Abschluss findet die Handlung mit dem Tode der Dido, eine innere Lösung aber fehlt, insoferne Äneas, der durch seine Treulosigkeit den Tod der Dido herbeigeführt hat, straflos ausgeht. Bei der *Médée* gründet sich die innerliche Verkettung der äusseren Geschehnisse auf die Rachsucht der Medea, bzw. den Wunsch der Gegenpartei, sie los zu werden; ihren äusseren und zugleich inneren Abschluss findet die Tragödie in der Bestrafung Creon's und Jason's durch die Tötung Creon's, seiner Tochter und der Kinder Jason's. Beim *César* beruht die innerliche Verkettung der Ereignisse auf dem Gegensatze der republikanischen und monarchischen Bestrebungen der beiden sich gegenüberstehenden Parteien. Wollten wir die Ermordung Cäsar's als äusseren Abschluss betrachten, so stände der ganze V. Akt ausserhalb des Rahmens der eigentlichen Handlung des Stückes. Nach Grévin's Beurteilung der in dem Stücke behandelten Verhältnisse dürfte die Ermordung

Cäsar's auch gar nicht den Abschluss bilden. Dieser wird freilich auch durch die Schlussscene des V. Aktes, in welcher Antonius die Soldaten Cäsar's zur Bestrafung der Mörder auffordert, nicht wirklich geboten, sondern nur angedeutet. Bei der *Soltane* ist die Verkettung der äusseren Geschehnisse innerlich begründet durch den Wunsch der Sultanin, ihren Stiefsohn zu beseitigen und ihrem eigenen Sohne zur Herrschaft zu verhelfen. Einen äusseren Abschluss findet das Stück in der Tötung des Mustapha; eine innere Lösung, die Bestrafung der Sultanin, fehlt. Im *Aman* ist die Verkettung der Geschehnisse innerlich durch die Rachsucht Aman's begründet; einen äusseren und zugleich inneren Abschluss findet das Stück in der Hinrichtung Aman's. Was also die Gestaltung der Handlung anlangt, so entspricht diese sowohl in unseren französischen Stücken, als auch in den Seneca-Tragödien nicht immer den Anforderungen einer streng korrekten Durchbildung.

Einigen der ersten französischen Tragödien gehen Prologe voraus, die wie bei Shakspere ganz von der Handlung abgelöst sind; so bei der *Cléopâtre* Jodelle's und bei den *drei Davidtragödien* Des Mazures'. Am Ende der drei letzteren finden wir auch je einen nicht zum Stücke selbst gehörigen Epilog.

Dass der I. Akt nur eine handlungslose, vorbereitende Stimmungsscene enthält, wie im *Agamemnon* und im *Thyestes*, kommt bei keiner der 6 näher untersuchten französischen Tragödien vor.

Die Katastrophe wird in den französischen, wie bei den Seneca-Tragödien meist berichtet, zuweilen aber wie dort im Interesse zu erzielender starker Wirkungen ganz oder doch teilweise vor den Augen der Zuschauer zur Darstellung gebracht.

Wie bei Seneca, so finden sich auch in den französischen Tragödien hinsichtlich der Komposition besonders häufig zwei Fehler. Es werden 1. unberechtigte Voraussetzungen gemacht bezüglich der Kenntnis der Verhältnisse der in den Stücken auftretenden Personen. Voraussetzung für vollkommenes Verständnis der Seneca-Tragödien ist umfassende Kenntnis der

antiken Mythologie. Voraussetzung für das Verständnis der Cléopâtre z. B. die Kenntnis der *Biographie des Antonius* von Plutarch. Der 2. Fehler besteht in vorzeitigen, allzu deutlichen Hinweisen auf den Ausgang des Stückes, durch welche das Interesse oder doch die Spannung des Zuschauers, bzw. Lesers beeinträchtigt werden muss. Dieser Fehler findet sich besonders häufig in den französischen Tragödien.

B. Die Charaktere.[1])

Die Handlung unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien beruht auf dem Gegensatze von

Cleopatra	und	Octavian
Dido	„	Äneas
Medea	„	Creon
„	„	Jason
Cäsar	„	M. Brutus
Rose	„	Mustapha
Aman	„	Mardochäus
„	„	Esther.

Erscheint es berechtigt, Creon und Esther ebenfalls als Gegenspieler zu betrachten? Bei Seneca ist Creon nur Mitspieler, das Vorgehen Creon's gegen Medea ist nur Nebenhandlung; der Befehl der Ausweisung ist bereits vor Beginn des Stückes ergangen, und Medea scheint die Härte desselben bei weitem nicht so sehr zu empfinden, wie bei La Péruse; deshalb richten sich ihr Hass und ihre Rache auch in erster Linie gegen Jason; Creon wird nur mit diesem getroffen. Bei La Péruse erfolgt die Ausweisung im I. Akte des Stückes selbst, die Amme erkundigt sich genau nach dem Urheber des Ausweisungsbefehles, stellt fest, dass dieser von Creon ausgegangen ist, der Erzieher bezeichnet dem Chore gegenüber den Ausweisungsbefehl als das zweite Hauptmotiv für Medea's Raserei; diese selbst bezeichnet wiederholt Creon und Jason als ihre Feinde, an denen sie sich rächen will. Auch wird der Untergang Creon's und seines Hauses viel ausführlicher berichtet, als bei Seneca. Esther, in der man vielleicht nur

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 18ff.

eine Mitspielerin zu erblicken geneigt sein könnte, wird zur Gegenspielerin dadurch, dass sie die Sache des Mardochäus und ihrer übrigen Stammesgenossen vollständig zu der ihrigen macht.

Wir haben also immer nur 1 Helden, in 4 Fällen nur 1 Gegenspieler, in 2 Fällen (M. u. Am.) deren je 2.

In *Cléopâtre, Didon, Médée, César, Soltane* und *Aman* ist der, bzw. sind die Gegenspieler der angreifende Teil, in den beiden letzten Stücken freilich mehr passiv, insofern der Streit von Seite des Mustapha und des Mardochäus weniger bewusst und persönlich geführt wird.

Von den Helden sind 2 5aktig (Medea, Aman), 1 ist 4-aktig (Dido), 2 sind 3-aktig (Cleopatra, Rose), 1 ist 2-aktig (Cäsar). Von den Gegenspielern sind 2 3-aktig (Äneas, Mardochäus), 5 2-aktig (Octavian, Jason, M. Brutus, Mustapha, Esther), 1 ist 1-aktig (Creon).

Bezüglich der Helden und Gegenspieler liegen also die Verhältnisse in den französischen Stücken ähnlich, wie bei den Seneca-Tragödien.

In den 6 französischen Stücken figurieren als Vertraute

der Cleopatra:	Eras und Charmium
des Octavian:	Agrippa und Proculejus
der Dido:	Anna
der Anna:	Barce
des Äneas:	Achates
der Medea:	die Amme
des Cäsar:	Antonius
der Calpurnia:	die Amme
der Rose:	Sirene
des Mustapha:	der Sophe
des Aman:	der Eunuch und Zarasse.

Es haben also nicht nur Helden, sondern auch Gegenspieler (Octavian, Äneas, Mustapha), eine Vertraute (Anna) und eine Mitspielerin (Calpurnia) Vertraute bei sich. In den Seneca-Tragödien kommt es nur je einmal vor, dass ein Gegenspieler (Nero), bzw. ein Mitspieler (Poppäa) einen Vertrauten hat. Dass einer Person 2 Vertraute beigegeben sind, kommt in den Seneca-Tragödien zweimal (Clytämnestra mit

Nutrix und Ägysthus, Hercules mit Alcmena und Hyllus), in unseren 6 französischen Tragödien dreimal, also thatsächlich und verhältnismässig öfter, als in jenen vor. Frauen sind nur solche als Vertraute beigegeben in 3 Fällen eine Amme, und zwar einmal benannt (Barce), in 2 Fällen Damen vom Hofstaate der Cleopatra, bzw. der Sultanin, einmal die Schwester der Heldin (Anna), Untergebene mit einer einzigen Ausnahme. Die Amme ist nicht so oft vertreten, wie in den Seneca-Tragödien; doch spielen die anderen weiblichen Vertrauten mit Ausnahme von Anna und Zarasse ungefähr dieselbe Rolle. Zarasse ist dem Aman beigegeben, im übrigen haben die Männer nur männliche Vertraute.

Die Aufgaben der Vertrauten sind in den französischen Tragödien dieselben, wie in den Seneca-Tragödien. Sie geben, wie Fischer erwähnt, den Personen, welchen sie beigegeben sind, Gelegenheit, sich über ihre Gefühle, Anschauungen und Absichten auszusprechen und finden deshalb besonders häufig in lyrischen Scenen Verwendung; sie sind ferner Berater und Helfer. Aber damit ist ihre Thätigkeit noch nicht erschöpft: häufig sind sie Träger von Berichten und Schilderungen und haben auch Berichte entgegenzunehmen.

Die Vertrauten der französischen Tragödien sind dreimal 1-aktig, neunmal 2-aktig, zweimal 3-aktig, spielen also wenigstens scheinbar eine etwas wichtigere Rolle, als die Vertrauten der Seneca-Tragödien, welche sechsmal 1-aktig, viermal 2-aktig, dreimal 3-aktig, einmal 4-aktig sind.

Bezüglich des in der Soltane vorkommenden Vertrauten (*le Sophe*) haben wir noch folgendes zu bemerken. Nach Ebert ist dieser Vertraute *„der persische Herrscher, mit welchem in dem Stück wie in der Geschichte Mustapha des Komplotts angeklagt wird“.*[1]) Diese Ansicht kann aus verschiedenen Gründen nicht als richtig erachtet werden. Nach Venema[2]) ist der *Sophe* ein mit Mustapha befreundeter Mollha[3]), von dem nach Venema's Ausführungen auch in der Geschichte die Rede zu sein scheint.

---

[1]) *Entwicklungsgeschichte* S. 136. Anm.

[2]) Bounin, *La Soltane* S. 3f. u. 4f.

[3]) *Mollha* ist ein Titel, welcher bei den Türken und Persern den Kadis gewisser für den Islam bedeutender Städte gegeben wird.

Diese Anschauung Venema's dürfte jedenfalls viel mehr für sich haben, als die Ebert's; denn der Ausdruck *sofi* oder *sophi* wurde früher nicht nur als Titel der persischen Herrscher gebraucht, sondern bezeichnete auch einen Anhänger einer mohamedanischen pantheistischen Sekte. Die Form *Sophe* aber ist vielleicht unter dem Einflusse des Wortes *philosophe* entstanden.

Mitspieler sind in

Cléopâtre	Seleucus	(1-aktig)
Didon	Ascanius	(1- „)
	Palinurus	(1- „)
César	Cassius	(2- „)
	D. Brutus	(3- „)
	Calpurnia	(2- „)
Soltane	Rustan	(2- „)
	der Sultan	(2- „)
Aman	Assuerus	(2- „)
	Harbona	(2- „)

Die Thätigkeit der Mitspieler ist also in den französischen Stücke eine etwas grössere, als in den Seneca-Tragödien.

An Nebenfiguren finden sich in den französischen Tragödien 4 Boten (1 in der *Médée*, 1 im *César*, 1 namens Arathäus im *Aman*, 1 Herold in der *Soltane*): 2 derselben sind 2-aktig. Stimmungsfiguren sind der Antoniusschatten in der *Cléopâtre*, der Erzieher in der *Médée*, Simeon im *Aman*, letzterer 2-aktig. Die im letzten Akte der *Soltane* auftretenden Eunuchen sind als eine Gruppe technischer Hilfsfiguren zu betrachten. Nebenfiguren sind also, wie in den Seneca-Tragödien so auch hier ziemlich spärlich vertreten.

Es erübrigt nun noch, einiges über die Zusammensetzung des Chores mitzuteilen, worüber wir bei Fischer nur wenig erfahren.

In den Personenverzeichnissen der Ausgabe Leo's wird der Chor, abgesehen von zwei Fällen, in welchen mit *Chorvs duplex* auf die Verwendung eines Doppelchores hingewiesen wird, nur als *Chorvs* bezeichnet. In der Ausgabe von 1505 sind Personenverzeichnisse nicht enthalten. In den Verzeichnissen der Ausgabe von Delrio findet sich in der Mehrzahl

der Fälle nur die Bezeichnung *Chorus*; in den Verzeichnissen zum *Hercules Oetaeus* und den *Troades (Troas)* wird ein *Chorus mulierum* erwähnt; in dem Verzeichnisse zum *Hercules furens* wird der Chor gar nicht genannt. In den von Leo in seinen Noten verzeichneten Scenenüberschriften figuriert der Chor ebenfalls meistens nur als *Chorvs*; nur in 5 Fällen finden wir nähere Bezeichnungen des Chores (*Chorvs Troadvm* für Tr. I. 2, *Chorvs Gressae* für Phae. I, 3. *Chorvs Thebanorvm* für Oed. I. 2. *Chorus Iliadum* für Ag. III, 2. *chorus Romanorum* für Oct. I, 4), die jedoch mit Ausnahme der letzteren aus dem *Etruscus* und dem *Thuaneus* und nicht aus Handschriften der interpolierten Familie stammen. In den Scenenüberschriften der Ausgabe von 1505 finden sich folgende nähere Bezeichnungen des Chores: *Chor. mulier.* (für Tr. I. 2), *Chorus Troianorum* (für Tr. III, 2) *Corhus græcorum* (für Ag. IV. 2), *Corhus mulierum œchalicarum* (für H. Oet. I, 2). *Chorus mulierum* (für H. Oet. II. 2), *Corhus romanorum* (für Oct. I, 4); in der Ausgabe von 1575 die folgenden: *Chorvs Mvlierum* (für Tr. I, 2), *Chorvs Graecorvm* (für Ag. IV, 2), *Chorvs Romanorvm* (für Oct. II, 5).

Was die Bezeichnung des Chores in den 6 näher untersuchten französischen Tragödien anlangt, so wird er in dem Personenverzeichnisse der *Cléopâtre* und bei seinem ersten Auftreten in diesem Stücke *chœur des femmes Alexandrines* genannt. In dem Personenverzeichnisse der *Didon* werden 2 Chöre erwähnt: *Le Chœur des Troyens* und *Le Chœur des Pheniciennes*: der am Ende des I. Akts. auftretende Chor ist, wie ausdrücklich bemerkt wird, der erstgenannte: der am Anfang des II. Akts verwendete, der zweite; in der Folge wird aber nicht mehr angegeben, welcher der beiden Chöre zur Verwendung kommt. Für den Chor der *Médée* wird nur die Bezeichnung *Le Chœvr* gebraucht. In dem Verzeichnisse der *Entreparleurs* des César lesen wir *La troupe des soldats de César*: dieselbe Bezeichnung wird auch einmal im Stücke selbst gebraucht. Zu dem Ausdrucke *La trovpe*, in dem Personenverzeichnisse des *Aman* wird bemerkt: «*La Trovpe doibt estre des Damoiselles et filles seruantes de la Royne Esther*». Die Überschrift des Zwischenaktsgesanges I lautet: «*Le Chant de la Trovpe des Filles*

d'Esther». In der Soltane wird nur die Bezeichnung *Le chœur* gebraucht.

Die Personenverzeichnisse und Scenenüberschriften der Seneca-Tragödien geben nur in einigen Fällen Aufschlüsse über die Zusammensetzung des Chores. Äusserungen des Chores selbst, sowie Äusserungen anderer Personen müssen deshalb, wenn möglich, in zweifelhaften Fällen zur Feststellung der Zusammensetzung des Chores herangezogen werden.

Für die Beurteilung der Zusammensetzung des Chores des *Hercules furens* finden sich keinerlei zuverlässige Anhaltspunkte. Er dürfte sich, da das Stück zu Theben spielt, aus Angehörigen des thebanischen Volkes rekrutieren; ob aus Frauen oder aus Männern, ist nicht zu entscheiden. Der Chor der *Troades* setzt sich, wie aus Bezeichnungen desselben in Personenverzeichnissen und Scenenüberschriften, sowie aus verschiedenen Stellen des Textes hervorgeht, aus trojanischen Frauen zusammen. Die *Medea* spielt in Corinth. Es ist, da anderweitige Anhaltspunkte über die Zusammensetzung des Chores fehlen, deshalb wohl anzunehmen, dass sich der Chor aus Angehörigen des corinthischen Volkes rekrutiert. Die *Phaedra* spielt in Athen; gleichwohl setzt sich der Chor nicht aus Angehörigen des athenischen Volkes zusammen, sondern, wie aus der Überschrift des I. Zwischenaktsgesanges im Etruscus und auch aus Stellen des Textes hervorgeht, aus Creterinnen, Frauen aus dem Heimatlande der Phädra. Am Ende des II. Aktes ruft zwar die Amme „*Adeste, Athenae! fida famulorum manus fer opem!*“ Man könnte deshalb glauben, der Chor setze sich in diesem Akte aus athenischem Volke zusammen. Da indes eines Doppelchores in diesem Stücke keine Erwähnung geschieht, müssen wir annehmen, dass die *Athenae* ebenso wie die *fida famulorum manus* lediglich Statisten sind. Der Chor des *Ödipus* wird in der Scenenüberschrift des II. Aktes sowohl im Etruscus als auch im Thuaneus als *Chorvs Thebanorum* bezeichnet, setzt sich also aus Bürgern Thebens zusammen. Für den *Agamemnon* verzeichnet Leo in dem Personenverzeichnisse zu diesem Stücke einen *Chorvs duplex*. Als Überschrift des Zwischenakts III finden wir im Etruscus *Chorus Iliadum*, als Überschrift des Zwischen-

aktsgesanges IV in den Ausgaben von 1505 und 1575 dagegen *Corhus græcorum*, bzw. *Chorvs Græcorvm* verzeichnet. Dass der Chor am Ende des III. Aktes aus gefangenen Trojanerinnen gebildet ist, geht auch aus mehreren seiner Äusserungen hervor. Der Chor im I. und II. Akte ist jedenfalls derselbe, wie im IV. Akte. Für die Zusammensetzung des Chores des *Thyestes* sind Anhaltspunkte nicht vorhanden. Auch für den *Hercules Octaeus* verzeichnet Leo einen *Choros duplex*. In dem Personenverzeichnisse der Ausgabe von Delrio finden wir einen *Chorus mulierum*. Als Überschrift des Zwischenaktsvortrags I lesen wir in der Ausgabe von 1505 *Corhus mulierum œchalicarum*, als solche des Zwischenaktsvortrags II lediglich *Chorus mulierum*. Der Chor des II. Aktes und wohl ebenso die Chöre der folgenden Akte bestehen, wie aus einer Stelle am Ende des dialogisierten Teiles des II. Aktes hervorgeht, aus Frauen von Calydon in Ätolien, den Jugendgefährtinnen der Dejanira. Bezüglich der *Octavia* ist bei Leo von einem Doppelchore keine Rede. Auch aus den Überschriften einiger Zwischenaktsgesänge in den verschiedenen Handschriften und Ausgaben geht lediglich hervor, dass der Chor sich aus Römern rekrutiert. Es ist das auch in allen Fällen richtig, nur gehören diese Römer nicht immer derselben Partei an; denn wie aus dem Inhalte ersichtlich, nimmt der Chor in den Akten I, III und V für Octavia, in Akt IV dagegen für Poppäa Stellung, so dass wir es also auch bei diesem Stücke mit einem Doppelchore zu thun haben dürften.[1]) Seneca verwendet also je einen Männerchor in *Oedipus*, *Agamemnon* (I, II, IV), *Octavia* (I, III, V), *Octavia* IV; je einen Frauenchor in *Troades*, *Phaedra*, *Agamemnon* (III), *Hercules Octaeus* (I), *Hercules Octaeus* (II—V); Chöre, bei denen nicht zu entscheiden ist, ob sie sich aus Männern oder Frauen rekrutieren, in *Hercules furens*, *Medea*, *Thyestes*. Die Frauenchöre finden also eine etwas häufigere Verwendung, als die Männerchöre.

---

[1]) Auf den Wechsel des Chores in der Octavia haben auch schon Ribbeck (*Geschichte* III, 85), Cloetta (*Beiträge* II, 144) und Creizenach (*Geschichte* S. 520) aufmerksam gemacht.

Über die Zusammensetzung der Chöre der *Cléopâtre*, des *César* und des *Aman* besteht kein Zweifel. Von den beiden Chören der *Didon* wird der eine, bestehend aus Trojanern aus dem Gefolge des Äneas im I. und III. Akt, der andere, gebildet aus Phönizierinnen aus dem Gefolge der Dido, in den Akten II, IV und V verwendet. Der Chor der *Médée* wird von dem Erzieher mit *Dames* angeredet. Hieraus ist zu entnehmen, dass er sich aus Frauen und zwar, nachdem wir als Schauplatz der Handlung Corinth zu betrachten haben, aus corinthischen Frauen zusammensetzt. Zu beachten ist, dass derselbe, während er bei Seneca durchweg eine Medea feindliche Haltung beobachtet, bei La Péruse sowohl im I. Akte als auch in der Scene 1 des II. Aktes für Medea Partei nimmt und ihr trauriges Schicksal beklagt. Erst im Schlussgesange des II. Aktes verwandelt sich die Teilnahme für Medea in Misstrauen gegen sie. Für die *Soltane* sind infolge des Wechsels des Schauplatzes wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen. Die Verse 1837 ff. lassen auf die Verwendung eines Frauenchores schliessen. 5 Frauenchören stehen 2 Männerchöre gegenüber; ein 6. Frauenchor ist mit grosser Wahrscheinlichkeit für die *Soltane* anzunehmen; die Zusammensetzung des zweiten Chores dieses Stückes ist nicht bekannt. Frauenchöre finden also in unseren 6 französischen Tragödien eine noch häufigere Verwendung als in den Seneca-Tragödien.

Besonders zu beachten sind die Fälle, in welchen ein Wechsel des Chores eintritt, im *Agamemnon*, im *Hercules Octaeus* und in der *Octavia*. In den beiden ersten Stücken bringt der heimkehrende Sieger, Agamemnon, bzw. Hercules, aus der von ihm eroberten Stadt, Troja, bzw. Öchalia, eine Schar gefangener Frauen mit. Der Chor der Trojanerinnen mit Priamus' Tochter Cassandra an der Spitze tritt im III. Akte an die Stelle des Chores der Griechen, welcher die Lieder am Ende des I., II. und IV. Aktes singt. Der Chor der Frauen von Öchalia mit Jola, der Tochter des Königs Eurytus, erscheint am Ende des I. Aktes und wird in den folgenden Akten von dem Chore der Frauen der Dejanira abgelöst.

Bezüglich des Chores der *Octavia* bemerkt Ribbeck,[1]) dass er im I. und im III. Akte für die Titelheldin Partei nimmt, im weiteren Verlaufe des Stückes aber seine Gesinnung ändert, oder dass ein anderer Chor an seine Stelle tritt; bezüglich der Haltung des Chores im V. Akte spricht er von der Beobachtung einer Octavia wohlwollenden Neutralität. Davon, dass der Chor im IV. Akte lediglich seine Gesinnung ändert, kann indessen keine Rede sein; dass wir es mit zwei verschiedenen Chören zu thun haben, ist nicht nur aus der scharf hervortretenden Stellungnahme für Octavia, bzw. für Poppäa ersichtlich, sondern geht vor allem daraus hervor, dass der Chor des IV. Aktes erst durch den Boten Kunde von dem Volksaufstande erhält und sich nach dem Zwecke desselben erkundigt, während doch jener des III. Aktes den Aufstand zu inscenieren selbst beschlossen hatte.

Wie verhält es sich mit dem Wechsel des Chores in den französischen Tragödien? — Ein solcher tritt ein in der *Didon* und in der *Soltane*, für welch letztere wenigstens zwei verschiedene Chöre anzunehmen sind. Zwei Chöre sind ferner erforderlich für die beiden *Agamemnon* und für den *David combattant*, drei für den *Josias*. Morf's Bemerkung, dass eine Teilung des Chores in zwei Lager von der Renaissancetragik zur Regel erhoben wurde[2]), entspricht den thatsächlichen Verhältnissen nicht.

Kapitel IV.

Poetische Elemente.

Fischer[3]) führt sehr richtig aus, dass in den Seneca-Tragödien nicht so sehr die stoffliche Handlung selbst, als

---

[1]) *Geschichte* III, 77 und 84 ff.
[2]) *Geschichte* S. 203.
[3]) *Zur Kunstentwicklung* S. 3 f.

vielmehr das Verhalten der Personen zu eben geschehenen oder bald bevorstehenden Ereignissen geschildert wird, dass also die Personen entweder Pläne schmieden, um erwünschte Ereignisse herbeizuführen und gefürchtete abzuwenden, oder dass sie ihrer Stimmung über vollzogene Ereignisse Ausdruck geben; dass die Personen die Bühne meist schon in den Stimmungen und mit den Entschlüssen betreten, welche die Scene ausfüllen, dass dagegen verhältnismässig nur selten innerhalb der Scene infolge sich abspielender Vorgänge eine neue Stimmung erzeugt oder ein Entschluss veranlasst wird. Als Folge dieser Art der Darstellung wird ein sehr starkes Hervortreten des epischen und des lyrischen Elements gegenüber dem dramatischen bezeichnet.

Diese Äusserungen Fischer's über die Art der Darstellung in den Seneca-Tragödien treffen in der Hauptsache auch bei den von uns näher untersuchten französischen Tragödien zu. Die Folge hievon ist hier wie bei jenen eine Gleichförmigkeit der Scenen, die wie dort in epische, lyrische und dramatische unterschieden werden können.

Da Fischer nur teilweise angibt, welche Scenen er als epische, lyrische und dramatische betrachtet, ist es verhältnismässig schwierig, die Richtigkeit seiner Ausführungen zu prüfen. Wir sind jedoch, soweit wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von Scenen selbständig vorgenommen haben, zu Resultaten gekommen. die mit denen Fischer's nahezu übereinstimmen.

A. Epische Scenen.[1])

Die Seneca-Tragödien enthalten nach Fischer[2]) 19. nach unserer Rechnung 22 epische Scenen. Von den französischen Tragödien zählt die *Cléopâtre* 1, die *Didon* 2, die *Médée* 2, *César* 1, die *Soltane* 1 und *Aman* 3 epische Scenen. Diese 6

[1]) Die Untersuchungen dieses sowie die der beiden folgenden Abschnitte über die lyrischen und über die dramatischen Scenen beziehen sich ausser auf die *Seneca-Tragödien* zunächst nur auf die *Cléopâtre*, die *Didon*, die *Médée*, den *César*, die *Soltane* und den *Aman*. Für die beiden französischen *Agamemnon* gilt dasselbe wie für das gleichnamige Stück Seneca's.

[2]) *Zur Kunstentwicklung* S. 4 ff.

Tragödien zusammen haben also 10 epische Scenen, verhältnismässig also etwas weniger, als die Seneca-Tragödien. Der *Aman* ist von den französischen Tragödien episch am stärksten belastet.

Von den epischen Scenen der Senecà-Tragödien dienen 17 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung; und zwar berichten 8 über die Katastrophe. 9 über während des Stückes oder auch vor Beginn desselben eingetretene Ereignisse. 5 andere Scenen dagegen beschäftigen sich mit Stimmungen, bzw. mit dem Vorleben von Personen, dienen also vorzugsweise zur Charakterisierung.

Von den 10 epischen Scenen unserer französischen Tragödien berichten 5 über die Katastrophe, 3 über Ereignisse, welche während, bzw. vor Beginn des Stückes eingetreten sind, 2 über Stimmungen, bzw. das Vorleben von Personen. Es dienen also 8 vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung, 2 zur Charakterisierung von Personen.

Was die Träger der Berichte betrifft, so haben wir zu Fischer's Ausführungen zu bemerken, dass im V. Akte des *Hercules Oetaeus* nach der Handschrift der interpolierten Familie nicht ein Nuntius, sondern Philoctetes den Bericht erstattet. Unrichtig ist, dass als Träger des Berichts im Akt IV der *Octavia* nicht Poppäa, sondern die Nutrix verzeichnet wird.

Folgende Tabelle mag über die Verwendung der Figuren als Träger und Empfänger der Berichte in den Seneca-Tragödien orientieren:

Es figuriert:

als Träger	8 mal	ein Bote (6 mal ohne Namen, 2 mal mit Namen)
	7 mal	ein Vertrauter (4 mal die Amme, 3 mal ein anderer Vertrauter)
	7 mal	eine andere Spielfigur
als Empfänger	10 mal	der Chor (7 mal ausdrücklich erwähnt, 3 mal nicht besonders erwähnt)
	12 mal	eine Spielfigur

Für unsere 6 französischen Tragödien gestaltet sich diese Tabelle wie folgt. Es figuriert:

als Träger	2 mal	ein Bote (ohne Namen)
	2 mal	ein Vertrauter (1 mal eine Amme mit Namen, 1 mal ein anderer Vertrauter)
	4 mal	eine andere Spielfigur
	2 mal	der Chor
als Empfänger	5 mal	der Chor
	5 mal	eine Spielfigur

Als Träger des Berichts tritt also in den Seneca-Tragödien am häufigsten ein Bote auf, nächst diesem ein Vertrauter; der Chor kommt als Träger eines Berichtes nicht vor. In den französischen Tragödien wird der Bote und der Vertraute verhältnismässig etwas seltener, als Träger verwendet; dafür tritt als solcher in zwei Fällen der Chor ein. Als Empfänger figuriert sowohl in den Seneca-Tragödien als auch in den französischen Tragödien in ungefähr der Hälfte der Fälle der Chor.

Von den 8 Scenen der Seneca-Tragödien, welche über die Katastrophe berichten, finden sich

3 im IV. und 5 im V. Akte;

von den 9 anderen Scenen, die vorzugsweise zur Verständlichung der Handlung dienen,

2 im II., 5 im III., 2 im IV. Akte;

von den 5 Scenen, welche vorzugsweise zur Charakterisierung dienen,

2 im II., 2 im III., 1 im IV. Akte.

In unseren französischen Tragödien finden sich von den Scenen der ersten Gruppe

1 im IV. und 4 im V. Akte,

von denen der zweiten Gruppe

1 im I., 1 im II., 1 im V. Akte,

von denen der dritten Gruppe

1 im III. und 1 im IV. Akte.

In den Seneca-Tragödien sind die Scenen der zweiten und dritten Gruppe auf die Akte II, III, und IV beschränkt; in dreien unserer französischen Tragödien findet sich je eine solche Scene im I., bzw. noch im V. Akte.

Die Berichte unserer französischen Stücke weisen ähnlichen Inhalt auf wie die der Seneca-Tragödien. Sie han-

deln vom Selbstmorde der Kleopatra und ihrer Frauen, vom Selbstmorde der Dido, von der Tötung der Glauke und Kreos durch der Medea Giftgeschenke, von der Ermordung Cäsars, von der Hinrichtung des Aman, von der Stimmung der Dido, von dem Traum des Mustapha, von der Ehrung des Mardochäus, von der Verstossung der Vasthi und der Erhebung der Esther. Auch die Gründe für diese Art der beschreibenden Darstellung dürften so ziemlich dieselben sein, wie bei den epischen Scenen der Seneca-Tragödien.

Was die Ausführung der Berichte der Seneca-Tragödien anlangt, so hat sie nur wenig mit jener der Berichte der griechischen Tragödien gemein.[1]) Von den Berichten der Seneca-Tragödien tragen 3 ausschliesslich monologisierenden Charakter, das heisst, es findet weder zu Anfang des Berichts, noch während desselben, noch auch am Ende desselben ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt. Zehn andere Berichte tragen vorzugsweise monologisierenden Charakter; es findet am Anfang oder am Ende des Berichts, oder auch in beiden Fällen ein Wechselgespräch zwischen dem Träger und dem Empfänger statt, der eigentliche Bericht aber wird nicht durch Äusserungen des Empfängers unterbrochen. Vier weitere Berichte werden zwar einige Male durch Zwischenäusserungen des Empfängers unterbrochen; aber diese Äusserungen sind so selten und so kurz, die einzelnen Teile der Berichte dagegen noch so umfangreich, dass der Charakter des Dialogs immer noch nur wenig hervortritt. Nur 5 der epischen Scenen der Seneca-Tragödien können als regelrechte Dialogscenen bezeichnet werden.

Die Mehrzahl der epischen Scenen der französischen Tragödien ist nach dem Muster derjenigen der zweiten, der zahlreichsten Gruppe, der Seneca-Tragödien konstruiert, d. h. ein Wechselgespräch beginnt und beschliesst den Bericht, der im übrigen vorzugsweise monologisierenden Charakter trägt. Unterbrechungen des Berichtes durch Äusserungen des Empfängers finden sich nur in einem einzigen Falle.

---

[1]) Cf. Freytag, *Die Technik* S. 125f.

An dieser Stelle möchten wir auf eine allerdings schon mehr die rhetorische Seite der Ausführung betreffende Eigentümlichkeit hinweisen, die ebenfalls Seneca und unseren französischen Autoren gemein ist. Es ist dies die Verwendung von Äusserungen dritter Personen in direkter Rede. Wir finden solche in 12 der epischen Scenen Seneca's und in 6 solcher unserer französischen Autoren.

Nach Fischer ist in den Seneca-Tragödien nur 2 mal ein Bericht als Triebfeder der Handlung in eine andere Scene eingesetzt, also dramatisch verwendet, nämlich im III. Akte des *Oedipus* Creon's Bericht über die Beschwörung des Lajusschattens und im III. Akte des *Hercules Oetaeus* des Hyllus' Bericht über Hercules' Todesringen. Wir glauben diesen Fällen noch zwei weitere hinzufügen zu sollen. Andromacha erzählt im III. Akte der *Troades* von der Erscheinung des Hectorschattens und fasst im weiteren Verlaufe der Scene den Entschluss, den Astyanax im Grabmale Hectors zu verbergen. Des Hyllus Erzählung von dem Tode der Dejanira in Akt IV. des *Hercules Oetaeus* lässt Hercules zur Erkenntnis gelangen, dass nun das Orakel in Erfüllung geht, welches ihm einst den Tod durch einen unter seinen Streichen gefallenen Feind geweissagt hat, und veranlasst ihn, mit dem Leben abzuschliessen.

Auch in unseren französischen Tragödien finden die Berichte meist keine dramatische Verwendung. Von einer solchen kann vielleicht bezüglich des Berichtes des Aman über die Ehrung des Mardochäus in Akt I des *Aman* die Rede sein. Aman gerät nämlich infolge der Erzählung der ihm durch die Ehrung des Mardochäus zugefügten Kränkung so sehr ausser sich, dass er den Entschluss fasst, unter allen Umständen an Mardochäus Rache zu nehmen. Eine dramatische Verwendung dürfte ferner die Erzählung des Mustapha von seinem Traume in Akt V der *Soltane* gefunden haben. Diese Erzählung veranlasst den Sophe, der Absicht Mustapha's, sich zum Sultan zu begeben, entgegenzutreten.

Auf die epischen Scenen der Seneca-Tragödien entfällt nach Fischer ein starkes Fünftel des Zeilengehalts der Dramen, exkl. des Chores. Wir haben bei Berücksichtigung der Chöre

ein gutes Sechstel der Verszeilen der Dramen für die epischen Scenen berechnet.

Auf die epischen Scenen unserer sechs französischen Tragödien entfällt nicht ganz ein Zehntel des Zeilengehalts derselben. Unsere 6 französischen Tragödien sind also nicht nur hinsichtlich der Anzahl, sondern auch hinsichtlich des Umfangs etwas weniger episch gestaltet als die Seneca-Tragödien Der *Aman* ist auch hinsichtlich des Zeilengehalts die am stärksten episch belastete der 6 Tragödien.

B. Lyrische Scenen.[1])

Lyrische Scenen zählt Fischer in den Seneca-Tragödien 35. Wir haben für die *Cléopâtre* 4, für die *Didon* 9, für die *Médée* 6, für den *César* 5, für die *Soltane* 3 und für den *Aman* deren 8, für die 6 Stücke zusammen also ebenfalls 35 gezählt. Das lyrische Element tritt demnach in unseren französischen Stücken noch viel stärker hervor als in den Seneca-Tragödien. Am stärksten lyrisch belastet sind die *Didon* und der *Aman*.

Was die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte betrifft, so hat Fischer gezeigt, dass in den Seneca-Tragödien auf den I. und den V. Akt mehr als doppelt so viel lyrische Scenen treffen, als auf die drei anderen Akte.

In unseren 6 französischen Tragödien ist die Verteilung der lyrischen Scenen auf die Akte eine etwas andere. Der I. Akt ist mit 12 der am reichsten ausgestattete, der V. aber weist mit nur 4 die geringste Zahl derselben auf; die übrigen lyrischen Scenen sind so verteilt, dass auf den II. und IV. Akt je 7, auf den III. 5 treffen.

Was die Form der lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien betrifft, so sind nach Fischer 21 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 2 Dreigespräche.

In unseren 6 französischen Tragödien zählen wir unter den 35 lyrischen Scenen 19 Monologscenen, 12 Zweigespräche, 3 Dreigespräche und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch noch der Chor beteiligt ist. Die Mo-

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 7f.

nologscenen sind weitaus am häufigsten in der Didon (5) und im Aman (7).

Auf die lyrischen Scenen der Seneca-Tragödien entfallen nach Fischer's Angaben, bei denen die auf die Chöre treffenden Partien wieder nicht in Betracht gekommen sein dürften, fast ein Drittel des Zeilengehalts der Dramen.

Die lyrischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien zählen etwas mehr, als ein Drittel des Gesamtzeilengehalts derselben. Diese 6 Tragödien sind also auch hinsichtlich des Umfangs der Scenen lyrisch stärker belastet als die Seneca-Tragödien, am stärksten unter ihnen auch in dieser Beziehung *Didon* und *Aman*.

C. Dramatische Scenen.[1])

Solcher zählt Fischer in den *Seneca-Tragödien* 46.

Die *Cléopâtre* enthält 1 dramatische Scene, *Didon* 7, *Médée* ..., *César* 5, *Soltane* 7, *Aman* 9; alle 6 Stücke zusammen zählen also 36. Sehr wenig dramatisch erscheint nach dieser Zusammenstellung die *Cléopâtre*. Das hat seinen Grund darin, dass infolge der geringen Scenenzahl die verschiedenen Elemente weniger scharf von einander geschieden werden, als in den anderen Stücken, und dass in der Mehrzahl der Scenen, welche auch dramatische Momente enthalten, doch das lyrische Element das dramatische überwiegt, und die Scenen deshalb zu den lyrischen gerechnet wurden. Andere dieser 6 Stücke, wie die *Didon*, die *Médée*, die *Soltane* und insbesondere der *Aman* könnten dagegen nach der Anzahl ihrer dramatischen Scenen vielleicht als hervorragend dramatisch betrachtet werden. Auch das wäre nicht angebracht; denn auch die dramatischen Scenen dieser Stücke enthalten viel Undramatisches und sind, wie wir schon früher erwähnt haben, meist sehr arm an äusserer dramatischer Handlung.

Nach Fischer treffen in den Seneca-Tragödien auf die fünf Akte 2, 15, 10, 7, bzw. 12 dramatische Scenen.

In unseren 6 französischen Tragödien entfallen auf die fünf Akte 2, 9, 10, 6, bzw. 9 dramatische Scenen. Auf den

---

[1]) Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8.

II. Akt treffen in den Seneca-Tragödien deren etwas mehr. als auf denselben Akt in unseren französischen Tragödien. Im übrigen aber stehen die Scenenzahlen für die einzelnen Akte der letzteren zu einander so ziemlich in demselben Verhältnisse wie die Scenenzahlen der Akte der Seneca-Tragödien. Der I. Akt ist auch in 4 der französischen Tragödien völlig undramatisch.

Unter den 46 dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien zählt Fischer 8 Monologscenen, 28 Zweigespräche, 10 Dreigespräche.

Von den 36 dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien sind 5, bzw. 6 Monologscenen, wenn wir die Scene des *Aman*, in welcher Mardochäus dem Arathäus, der an dem Dialoge der Scene keinen Anteil nimmt, seine Aufträge an Esther erteilt, mit hieher rechnen, 21 Zweigespräche, 7 Dreigespräche, 1 Viergespräch und 1 Scene, an welcher ausser 3 sprechenden Spielfiguren auch der Chor beteiligt ist. Wenn wir von den beiden letztgenannten Scenen absehen, so liegen die Verhältnisse ganz ähnlich wie bei den Seneca-Tragödien.

Für die dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien bleibt nach Fischer nur mehr eine schwache Hälfte (wohl auch des Versgehalts der Stücke ohne Einrechnung der Chorgesänge) übrig.

Die dramatischen Scenen unserer 6 französischen Tragödien umfassen etwas weniger als ein Drittel des Zeilengehalts der Tragödien, inkl. der Chorgesänge. Der Zeilengehalt der dramatischen Scenen unserer französischen Tragödien ist also ein verhältnismässig etwas geringerer, als der der dramatischen Scenen der Seneca-Tragödien.

D. Der Chor.[1]

Der Chor findet in allen Seneca-Tragödien mit einziger Ausnahme der *Phoenissae* Verwendung. Das Fehlen des Chores in diesem Stücke hat wohl darin seinen Grund, dass dasselbe überhaupt keine vollständige Tragödie ist.

---

[1] Fischer, *Zur Kunstentwicklung* S. 8ff.

Chöre finden wir auch in sämtlichen französischen Tragödien des Zeitabschnittes von 1552 bis 1561.

Der Umfang der nach der recensio interpolata in den Seneca-Tragödien dem Chore zugeteilten Partien und das Verhältnis der Verszahl derselben zur Gesamtzahl der Verse der Tragödien geht aus folgender Tabelle hervor:

Tragödie	Gesamt-verszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Hercules furens	1344	297	22
Troades	1180 [1]	185 ½	16
Medea	1027	262	26
Phaedra	1280	251	20
Oedipus	1061	316 ½	30
Agamemnon	1032 [2]	330	32
Thyestes	1111 [3]	307	28
Hercules Oetaeus	1995 [4]	437	22
Octavia	984 [5]	227	23
	11013	2613	24

Der Prozentsatz der Chorzeilen zur Gesamtverszahl der Seneca-Tragödien schwankt also zwischen 16 und 32. Den niedrigsten Prozentsatz an Chorzeilen weisen die *Troades*, den höchsten der *Agamemnon* auf. Ausser den *Troades* hat keine der Tragödien unter 20 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 24. Es entfällt also in den Seneca-Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Zeilen nahezu der vierte Teil sämtlicher Verszeilen der Tragödien.

Über den Umfang der dem Chore zugeteilten Partien der 6 von uns näher untersuchten französischen Tragödien orientiert folgende Tabelle:

[1]) Die Verse 1 bis 1179 + Vers 170 G. (Leo, der die Verse wie Gronov zählt, bezeichnet mit 170 G. den von Gronov infolge eines Irrtums nicht berücksichtigten, auf Vers 170 folgenden Vers) = 1180 Verse.

[2]) Die Verse 1 bis 1012 + 392a bis 411a = 1032 Verse.

[3]) Die Verse 1 bis 1112 — Vers 389, der in A fehlt, = 1111 Verse.

[4]) Die Verse 1 bis 1996 — Vers 842, der in A fehlt, = 1995 Verse.

[5]) Die Verse 1 bis 983 + 1 Vers nach Vers 439, den Leo nicht gezählt hat = 984 Verse.

Tragödie	Gesamt-verszahl	Zahl der Chorzeilen	Prozentsatz der Chorzeilen
Cléopâtre	1554	607	39
Didon	2346	391½	17
Médée	1206	343½	28
César	1103	300½	27
Soltane	1837 [1]	373	20
Aman	2093	607½	29
	10139	2623	27

Der Prozentsatz der Chorzeilen schwankt zwischen 17 und 39. Den niedrigsten Prozentsatz weist die *Didon*, den höchsten die *Cléopâtre* auf. Ausser der *Didon* hat keine der 6 Tragödien unter 30 Prozent Chorzeilen. Der durchschnittliche Prozentsatz ist 27. Es entfallen also in den 6 Tragödien auf die dem Chore zugeteilten Äusserungen verhältnismässig noch mehr Verszeilen als in den Seneca-Tragödien.

Die häufigste und regelmässigste Verwendung hat der Chor in den Seneca-Tragödien als Träger der Zwischenaktsvorträge gefunden. Diese Zwischenaktsvorträge des Chores finden wir mit einer einzigen Ausnahme am Ende der vier ersten Akte einer jeden der 9 für die Behandlung des Chores überhaupt in Betracht kommenden Seneca-Tragödien verwendet. Ein solcher fehlt nur am Ende des II. Aktes der *Octavia*.

Diese Zwischenaktsvorträge bestehen meist nur aus Äusserungen des Chores. In drei Fällen aber, nämlich am Ende des I. Aktes der *Troades*, des II. Akts des *Agamemnon* und des I. Akts des *Hercules Octaeus*, sind Wechselgesänge zwischen je einer Spielfigur und dem Chore an Stelle der einfachen Chorgesänge getreten. Nach Abzug des einen Falles, in welchem ein Zwischenaktsvortrag vollständig fehlt, und der eben

[1]) Der letzte Vers ist in der Ausgabe von Stengel und Venema mit Nummer 1842 versehen; es fehlen aber nach Vers 506 zwei, nach Vers 621 ein und nach Vers 872 wieder zwei, im ganzen also fünf Verse sodass sich die Gesamtzahl auf 1837 reduziert.

erwähnten 3 Wechselgesänge bleiben, statt der bei ganz regelmässiger Verwendung benötigten 9×4=36 einfachen Zwischenaktsvorträge des Chores deren 32.

Im übrigen findet der Chor in den Seneca-Tragödien eine verhältnismässig nur seltene und unregelmässige Verwendung. Er erscheint 4 mal in der Schlussscene des V. Akts (*Phaedra, Oedipus, Hercules Octaeus, Octavia*). Ausserdem finden wir ihn noch 10 mal innerhalb der Akte; so in Akt III der *Troades*, V der *Medea*, in 2 Scenen des V. Akts des *Oedipus*, in Akt IV des *Thyestes*, III und IV des *Hercules Oetaeus*, in 2 Scenen des IV. Akts und im V. Akte der *Octavia*. Im *Hercules furens* und im *Agamemnon* kommen Äusserungen des Chores ausser in den Zwischenaktsvorträgen überhaupt nicht vor; im ersteren wenigstens nicht nach der *recensio interpolata*, in letzterem auch nicht nach der Rezension des Etruscus. In der *Phaedra* findet sich eine weitere Äusserung des Chores nur noch in der Schlussscene des V. Aktes.[1])

Sehen wir nun, wie es sich mit der Verwendung des Chores in den französischen Tragödien verhält, zunächst in den 6 von uns näher untersuchten.

Wie in den Seneca-Tragödien findet der Chor Verwendung als Träger der Zwischenaktsvorträge. In einem einzigen Falle (Akt III der *Cléopâtre*) besteht dieser Zwischenaktsvortrag nicht lediglich aus Äusserungen des Chores; es finden sich vielmehr neben diesen auch solche einer Spielfigur. Unsere 6 Tragödien enthalten also im ganzen 6×4—1=23 einfache Zwischenaktsvorträge des Chores.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien finden wir den Chor in der Schlussscene des V. Aktes vertreten (*Cléopâtre, Didon, César, Soltane, Aman*). Auch innerhalb der Akte erscheint er verhältnismässig häufiger als in den Seneca-Tragödien (in den Akten III und IV der *Cléopâtre*, in 2 Scenen des II. und in 2 Scenen des V. Aktes der *Didon*, in den Akten II und V der *Médée*, sowie in den Akten II und III des

[1]) Fischer's Ausführungen über die Verwendung des Chores stimmen mit den unsrigen vielfach nicht überein. Das hat in erster Linie darin seinen Grund, dass diesen die Rezension A, jenen die Rezension E zu Grunde liegt.

Aman). In keiner der 6 Tragödien ist also die Thätigkeit des Chores auf die Zwischenakte beschränkt. Im *César* und in der *Soltane* ist er, wenn auch nicht innerhalb der Akte, so doch in der Schlussscene des V. Aktes verwendet.

Sowohl von dem ersten, als wahrscheinlich auch von dem zweiten der beiden französischen *Agamemnon* gilt hinsichtlich der Verwendung des Chores dasselbe wie von dem lateinischen.

Im *Josias* fehlen die Zwischenaktsgesänge des Chores am Ende der vier ersten Akte. In der Schlussscene des IV. Aktes findet zwar einer der drei verschiedenen Chöre des Stückes neben einer Spielfigur Verwendung; von einem Zwischenakts- oder Wechselgesange nach der Art jener der Seneca-Tragödien kann jedoch schon des Inhalts wegen keine Rede sein. In der Schlussscene des V. Akts ist kein Chor vertreten; dagegen finden wir die verschiedenen Chöre, ausser dem bereits erwähnten, in 5 Fällen innerhalb der fünf Akte verwendet.

Die drei *Davidtragödien* sind überhaupt nicht in Akte eingeteilt; es fehlen daher auch Zwischenaktsvorträge des Chores. Derselbe hat gleichwohl eine ziemlich häufige Verwendung gefunden, und zwar tritt er häufiger zugleich mit Spielfiguren auf, als für sich allein.

Ein in der *Histoire universelle* (Bd. XII, Tl. II, S. 163) verzeichnetes Bruchstück eines Chorgesanges des *Alexandre* scheint, nach der Inhaltsangabe des Stückes (l. c. S. 161 ff.) zu urteilen, einem Zwischenaktsgesange am Ende des IV. Aktes anzugehören. Die Verwendung eines Zwischenaktsgesanges als regelmässiges Bindeglied der aufeinanderfolgenden Akte kann hiernach wohl mit ziemlicher Sicherheit vorausgesetzt werden. Auch der *Daire* weist Chorgesänge auf[1]), die wenigstens teilweise wohl ebenfalls als Zwischenaktsgesänge Verwendung gefunden haben mögen. Aus der Inhaltsangabe der *Philanire* bei Faguet geht die Verwendung eines Chores am Ende des III. Aktes hervor.[2]) Doch kann nicht entschieden werden,

---

[1]) Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 168; Kahnt, *Gedankenkreis* S. 43 ff.

[2]) *La tragédie* S. 370.

ob es sich in diesem Falle um einen Zwischenaktsgesang des Chores allein oder um einen Wechselgesang zwischen Philanira und dem Chore handelt.

Genaueres kann über die Verwendung der Chöre in den zuletzt genannten Tragödien in Ermangelung der Texte derselben nicht mitgeteilt werden.

Der Chor der Seneca-Tragödien hat nach Fischer auf Grund seiner eigenartigen, denselben fast ganz für sich abschliessenden Verwendung, den Charakter eines lyrischen Einschiebsels mit didaktischer Färbung. Das ist auch der Charakter des Chores in der Mehrzahl unserer französischen Tragödien. Im Josias tritt der lyrische Charakter mehr zurück, das didaktische Element dagegen insbesondere in den Äusserungen des «*Chore de trois Princes*» in tendenziöser Weise in den Vordergrund. Auch in den Davidtragödien tritt der lyrische Charakter des Chores bei weitem nicht so stark hervor, wie in den anderen Stücken. Der Chor hat vielmehr in diesen drei Tragödien mehr den Charakter einer an der Entwicklung lebhaft interessierten Spielfigur.

Wir gehen zur Besprechung des Inhalts der einfachen Zwischenaktsvorträge über.

Die Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien setzen sich grösstenteils aus Reflexionen zusammen. Neben Äusserungen reflektierenden, finden sich nicht selten solche erzählenden und beschreibenden Inhalts, zuweilen auch Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu den Göttern.

Von den Partien reflektierenden Inhalts ist ein Teil ganz allgemein gehalten; andere beschäftigen sich teilweise, wieder andere ausschliesslich mit bestimmten Personen, Verhältnissen und Ereignissen.

Die ganz oder teilweise allgemein gehaltenen Partien handeln von der Ewigkeit, vom Fortleben der Seele, von der Kürze des Lebens, von Glück und Unglück, von dem blinden Walten der Fortuna, von ihrer Wandelbarkeit, von der *aurea mediocritas*, von dem leichten Ertragen des Unglücks, wenn dasselbe mit Leidensgefährten geteilt wird, vom Herrscher, vom wahren Königtume, von der Herrschaft der Fortuna über die Könige, von den Beweggründen, welche die

Menschen veranlassen, sich um den Thron zu drängen, von der Liebe, von der Raserei des eifersüchtigen Weibes, von der Hinterlist der Frauen, von der Vergänglichkeit der Schönheit, von der Verallgemeinerung der Schifffahrt und ihren Folgen.

Die bestimmte Personen, Verhältnisse und Ereignisse betreffenden Partien beschäftigen sich durchaus nicht immer mit den Personen, Verhältnissen und Ereignissen der betreffenden Stücke, sondern ziehen vielfach irgend welche Personen etc. der Mythologie in den Kreis ihrer Betrachtungen.

Auf diese reflektierenden Teile der Zwischenaktsgesänge entfällt nahezu die Hälfte sämtlicher auf die einfachen Zwischenaktsvorträge treffenden Verszeilen. Dieses reflektierende Element tritt jedoch nicht bei sämtlichen Stücken gleich stark hervor, es schwankt zwischen 100 und 20 Prozent der auf die einfachen Zwischenaktsvorträge der einzelnen Stücke entfallenden Verszeilen.

Die Partien erzählenden Inhalts sind für die 8 ersten Tragödien der Mythologie (der Göttersage, der Sage von Hercules, der Argonautensage, der Sage von Cadmus und seiner Familie, von Tantalus und seinem Geschlechte, von Orpheus und Eurydice, von Dädalus und Icarus), die der Octavia sind der Geschichte entnommen.

Auf diese Partien erzählenden Inhalts entfällt etwas weniger, als ein Viertel der in Betracht kommenden Verse. Auch das erzählende Element tritt nicht bei allen Stücken gleich stark hervor. In den einfachen Zwischenaktsgesängen der *Troades* fehlt es ganz. Am stärksten ist es mit 51 Prozent im Oedipus vertreten.

Die Partien beschreibenden Inhalts behandeln teilweise Vorgänge aus der Natur und dem Menschenleben im allgemeinen, teilweise beschäftigen sie sich mit Personen, Örtlichkeiten und Vorgängen, die entweder mit der Handlung des Stückes in Zusammenhang stehen oder nicht, aber auch im letzteren Falle der Mythologie entnommen sind.

Diese Partien beschreibenden Inhalts, deren Vorkommen auf *Hercules furens*, *Medea*, *Oedipus*, *Thyestes* und *Hercules Oetaeus* beschränkt ist, beanspruchen ein Fünftel der Zeilen der

sämtlichen Zwischenaktsvorträge. Auf die einzelnen der vorher genannten Stücke treffen für die Partien beschreibenden Inhalts zwischen 39 und 13 Prozent der Zwischenaktschorzeilen dieser Stücke.

Einen verhältnismässig geringen Teil der Zwischenaktsgesänge machen die als Mitteilungen, Aufforderungen und Gebete zu bezeichnenden Äusserungen aus. Unter der Gruppe Mitteilungen fassen wir die Äusserungen des Chores, bzw. des Chorführers über Beobachtungen, über das was geschehen soll, bzw. was der Chor zu thun beabsichtigt, zusammen. Hierher gehören insbesondere auch alle die Hinweise auf das Auftreten der an der folgenden Scene beteiligten Personen. Die Äusserungen dieser Gruppe sind meist kurz, sie zählen alle zusammen $94^1/_2$ Verszeilen. Die Partien, welche wir unter der Gruppe Aufforderungen zusammengestellt haben, sind noch seltener und haben auch noch viel geringeren Zeilenumfang, als die Partien der vorher genannten Gruppe. Diese Aufforderungen sind zumeist von dem Chorführer an den Chor, ausnahmsweise jedoch auch einmal an andere auf der Bühne anwesende Personen gerichtet. Sämtliche Äusserungen dieser Gruppe zählen zusammen nur 31 Verszeilen. Eine sechste Gruppe endlich umfasst die Gebete, Apostrophen an eine oder mehrere Gottheiten, meist Bitten, ausnahmsweise auch ein Gelöbnis enthaltend. Von einem einzigen Falle abgesehen, sind auch diese Äusserungen ziemlich wenig umfangreich. Alle zusammen zählen $157^1/_2$ Verszeilen.

Auf die drei letzten Gruppen entfallen also $94^1/_2+31+157^1/_2 = 283$ Verse, nicht ganz ein Achtel der Verszeilen der Zwischenaktsvorträge der Seneca-Tragödien.

Wenn wir die Zwischenaktsvorträge der *Cléopâtre*, der *Didon*, der *Médée*, der *Soltane* und des *Aman* — die des *César* besprechen wir für sich allein — in ähnlicher Weise in ihre Bestandteile zerlegen wie die Seneca-Tragödien, so finden wir, dass von 1761 in Betracht kommenden Versen 1500 auf Partien reflektierenden Inhalts, 178 auf Partien erzählenden Inhalts, 42 auf Partien beschreibenden Inhalts und 41 auf Gebete entfallen. Das reflektierende Element tritt hier also verhältnismässig noch viel stärker hervor, als in den Zwischen-

aktsgesängen der Seneca-Tragödien. In den drei einfachen Zwischenaktsgesängen der *Cléopâtre* finden wir dasselbe ausschliesslich vertreten. Mitteilungen und Aufforderungen fehlen gänzlich.

Die in den Reflexionen allgemeinen Inhalts der *Cléopâtre*, *Didon* und *Médée* behandelten Themata sind zum grossen Teile dieselben wie in den Seneca-Tragödien, oder doch verwandter Art. In den Gesängen I und II der *Cléopâtre* ist die Rede von der Fortuna und ihrer Wandelbarkeit, von dem Widerstande, den die von den Göttern Begünstigten und die Tugend den Unbilden derselben entgegenzusetzen vermögen. Mit der Fortuna beschäftigen sich ferner die Gesänge I und III der *Didon*. In dem ersteren wird unter anderem die Ursache ihrer Wandelbarkeit und das Verhalten des Weisen gegenüber ihren Fügungen, in dem letzteren die Sorglosigkeit der stets von ihr Verfolgten erörtert. Im Gesang I der *Didon* kommt auch die Kürze des Lebens zur Sprache. Die Ungerechtigkeit Amors und die Frage über dessen Gottheit, welch' letztere Seneca, wenn auch nicht gerade in einem Zwischenaktsvortrage, so doch wiederholt behandelt, wird diskutiert (*Didon* IV). Der Gesang I der *Médée* behandelt die Themata von der ersten Meerfahrt und ihren Folgen und von der aurea mediocritas. Gesang II bespricht die Wut des eifersüchtigen Weibes. Neben diese aus den Seneca-Tragödien bekannten Themata treten auch neue: das Laster des Hochmuts und dessen Bestrafung (*Cléopâtre* II), die Trauer der Freunde um den toten Freund (*Cléopâtre* IV), das Laster der Heuchelei, deren Zwecke und Folgen und der Nachteil der Begabung des Menschen mit der Sprache (*Didon* II), die Ansicht, dass die Schlechten begünstigt werden, und dass dies geschehe, um die Menschen für ihre Sünden büssen zu lassen (*Didon* IV), die Ansicht, dass die Weisheit mit der Gerechtigkeit die Welt verlassen habe, und dass derjenige glücklich sei, der sich den letzten Rest der Weisheit, die Gabe misstrauisch zu sein, bewahrt habe (*Médée* IV).

Die Betrachtungen der *Soltane* weisen etwas mehr Selbständigkeit in der Wahl der Themata auf. In Gesang I ist die Rede von dem ränkesüchtigen Weibe, seinen Plänen und

deren Folgen, in Gesang II vom Neide, wobei das Thema von der aurea mediocritas berührt wird, in Gesang III von der Leichtgläubigkeit, in Gesang IV von dem Fehlen der gastfreundschaftlichen Treue auf der Erde, wobei das Thema von der aurea mediocritas ein zweites Mal gestreift wird.

Im *Aman* finden sich verhältnismässig weniger Betrachtungen allgemeinen Inhalts. Dieselben klingen wieder mehr an die Seneca's an. Im Gesang III wird der als unglücklich bezeichnet, der das Leben liebt und den Tod fürchtet, und erklärt, dass es kein vollkommenes Glück gibt, dass das Vertauschen des Hirtenstabes mit dem Scepter gross aber nicht glücklich macht, dass die Schicksalschläge den Menschen treffen, so wie Gott es bestimmt, gleichviel ob derselbe ein Bettler oder ein König ist, dass der Gerechte in der Hoffnung auf ein glückliches Jenseits die Leiden der Welt mit Gleichmut erträgt, und dass nur der Thor, der lange zu leben wünscht und den Tod nicht als Ende der Leiden betrachtet, sich das Dasein möglichst glücklich zu gestalten sucht. In Gesang IV ist davon die Rede, dass die Schlechten oft die Herrschaft über die Guten erlangen. Insbesondere die in Gesang III ausgesprochenen Gedanken erinnern lebhaft an ähnliche in den Seneca-Tragödien, die hier in christlicher Färbung wiederkehren.

Eine Partie erzählenden Inhalts der *Médée* schöpft ebenso wie eine solche der *Medea* des Seneca aus der Argonautensage, eine der *Soltane* würfelt verschiedene einzelne Beispiele zusammen, zwei weitere des *Aman* sind, dem Stoffe des Stückes entsprechend, der Geschichte des jüdischen Volkes entnommen. Der *Cléopâtre* und der *Didon* fehlen solche Bestandteile.

Die vorkommenden drei Partien beschreibenden Charakters beschäftigen sich mit Dido, bzw. mit Medea, deren Raserei auch Gegenstand einer Schilderung des Zwischenaktsgesanges IV der *Medea* des Seneca geworden ist. In den Zwischenaktsvorträgen der *Cléopâtre*, der *Soltane* und des *Aman* fehlen Partien beschreibenden Inhalts.

Die drei vorkommenden Gebete sind Bitten an die Götter, bzw. an den Gott Israels. Ihr Vorkommen ist auf die *Médée* und den *Aman* beschränkt.

Die Zwischenaktsgesänge des *César* haben wir nicht in der gleichen Weise zergliedert, weil sie, wenn auch durchaus nicht als Dialoge im eigentlichen Sinne geltend, so doch infolge der Verteilung an bestimmte Einzelchoristen, einen etwas anderen Charakter als die Zwischenaktsgesänge der anderen Tragödien erhalten haben.

Trotz dieser Verteilung an Einzelchoristen tritt auch bei diesen Zwischenaktsgesängen das reflektierende Element weitaus am stärksten hervor. Der eine Chorist beginnt mit irgend einem Thema, der nächste setzt dasselbe fort oder geht auf ein neues Thema über. Die Zwischenaktsvorträge enthalten folgende Reflexionen allgemeinen Inhalts: Im Gesange I wird die Ansicht vertreten, dass das Streben nach Ruhm Kühnheit erweckt und die Stärke steigert. Im Gesange II wird ausgesprochen, dass auch die Tapferen unter der Unbeständigkeit der Fortuna zu leiden haben — eine Variation eines bekannten Seneca'schen Themas. Im Gesang III hören wir, dass die Könige immer vielen Gefahren ausgesetzt sind und selten eines natürlichen Todes sterben —, ebenfalls ein bekanntes Thema. Gesang IV endlich reflektiert darüber, dass der Mensch nach den Mühen und Leiden des Lebens dem Tode und der Vergessenheit anheimfällt — Seneca: „*post mortem nihil*" —, dass der Tod den Menschen, gerade dann ereilt, wenn er den Höhepunkt seiner Hoffnungen erreicht hat. In der Folge geht auch dieser IV. Gesang wieder auf das Thema vom Herrscher über, und es wird das Verhältnis des Soldaten mit dem des Herrschers verglichen.

In welchem Verhältnisse stehen die Äusserungen des Chores der Seneca-Tragödien in den Zwischenaktsvorträgen zum Inhalt der Dramen selbst? Der Inhalt der Zwischenaktsgesänge und der der Stücke selbst stehen niemals in einem solchen Zusammenhange, dass die ersteren zum Verständnisse der letzteren notwendig erscheinen. Der inhaltliche Zusammenhang zwischen den Zwischenaktsgesängen und den Dramen ist vielmehr meist ein sehr loser; zuweilen kann von einem solchen überhaupt nicht mehr die Rede sein. [1])

---

[1]) Cf. Cloëtta. *Beiträge* II, 59

Wir wollen hinsichtlich des Verhältnisses des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zum Inhalt der Stücke drei Gruppen von Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben unterscheiden: 1. solche, welche auf Momente der Handlung des Stückes Bezug nehmen, wie z. B. die Verse 875—894 des Zwischenaktsgesanges III des *Hercules furens*, welche die Aufforderung enthalten, den Tag der Rückkehr des Hercules festlich zu begehen, sowie einen Lobgesang auf den Heros. Zur ersten Gruppe gehören auch jene Teilstücke, welche einen Hinweis auf das Ab-, bzw. Auftreten von Personen enthalten, die an den vorausgehenden und folgenden Dialogpartien beteiligt sind, wie z. B. die Verse 736—740 des Zwischenaktsgesanges II der *Phaedra*, in welchen der Weggang des Hippolytus besprochen wird, oder die Verse 202—204 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, in welchen auf das Auftreten Megara's, ihrer Kinder und Amphitryon's hingewiesen wird. 2. solche, welche mit der Handlung des Stückes selbst eigentlich nichts mehr zu thun haben, zu ihr jedoch insofern in gewisser Beziehung stehen, als sie sich mit Thaten, Erlebnissen und ausserhalb der Handlung des Stückes liegenden Verhältnissen der auftretenden Personen beschäftigen. Zu dieser Gruppe zählen wir auch jene Partien, die sich mit den Verhältnissen und Schicksalen des Chores selbst beschäftigen. Zu dieser Gruppe 2 gehören beispielsweise die Verse 524—549 des Zwischenaktsgesanges II des *Hercules furens*, in welchen des Hercules Verhältnis zu Eurystheus und eine Reihe seiner Heldenthaten besprochen werden. 3. solche, welche sich weder mit der Handlung, noch mit den Personen des Stückes befassen, sondern Schilderungen, Erzählungen und Reflexionen enthalten, die ja zum Teil mehr oder minder zum Inhalte des Vorausgehenden passen, schliesslich aber ebenso gut hätten wegbleiben oder durch Äusserungen anderen Inhalts hätten ersetzt werden können — eingelegte Embolia. Zu dieser Gruppe gehören z. B. die Verse 125—177 des Zwischenaktsgesanges I des *Hercules furens*, eine Schilderung des Tagesanbruchs und des sich mit demselben auf dem Lande und in den Städten entwickelnden Lebens.

Wenn wir die Unterscheidung dieser drei Gruppen von

Zwischenaktsgesängen und Teilstücken derselben bei den Seneca-Tragödien durchführen. so treffen 58 Prozent der in Betracht kommenden Verse auf die 3., 23 Prozent auf die 1. und 19 Prozent auf die 2. Gruppe.

Der Grund für dieses lose Verhältnis des Inhalts der Zwischenaktsgesänge zu dem der dialogisierten Teile der Stücke mag einesteils darin zu erblicken sein, dass der römische Chor seinen Platz auf der Bühne selbst meist wohl nur dann einnahm, wenn er an einer Dialogscene beteiligt war, sowie während des Vortrags der Zwischenaktsgesänge und deshalb viel seltener Augenzeuge der auf der Bühne sich abspielenden Vorgänge gewesen sein wird als der griechische Chor, der seinen Standplatz in der Orchestra nur ausnahmsweise verliess. Andererseits scheint bei den Seneca-Tragödien mehr auf eine glänzende, rhetorisch wirksame Ausführung der einzelnen Scenen, als auf eine stetig verlaufende Entwickelung der Handlung Bedacht genommen worden zu sein.

Wenn wir die einfachen Zwischenaktsgesänge unserer 6 französischen Tragödien in analoger Weise zergliedern, so treffen auf die Partien der 3. Gruppe 67, auf die der 1. 23 und auf die der 2. 10 Prozent der in Betracht kommenden Verszeilen. Bei einer Vergleichung dieses Resultates mit dem für die Seneca-Tragödien festgestellten finden wir, dass die Prozentsätze für die Äusserungen der Gruppe 1 dieselben sind, dass dagegen bei den französischen Tragödien eine Steigerung des Prozentsatzes für die Äusserungen der Gruppe 3 auf Kosten desjenigen für die Äusserungen der Gruppe 2 eintritt, dass also der Zusammenhang der Zwischenaktsgesänge mit der Handlung der vorausgehenden und folgenden Scenen bei den französischen Tragödien ein noch etwas loserer ist, als bei den Seneca-Tragödien selbst.

Auf die Zwischenaktsvorträge entfällt weitaus der grösste Teil der Äusserungen des Chores. Das Verhältnis der Verszahlen der Zwischenaktsvorträge zu den Gesamtzahlen der Chorzeilen ist aus folgender Tabelle ersichtlich:

Tragödie	Gesamtzahl der Chorzeilen	Zahl der Verse der Zwischenakts-vorträge	Prozentsatz der Verse der Zwischenakts-vorträge
Hercules furens	297	297	100
Troades	185 1/2	132	71
Medea	262	260	99
Phaedra	251	248	99
Oedipus	316 1/2	290	92
Agamemnon	330	212	64
Thyestes	307	295	96
Hercules Oetaeus	437	310	71
Octavia	227	139	61
	2613	2183	84

Für unsere französischen Tragödien ergibt sich folgende analoge Tabelle:

Cléopâtre	607	410	68
Didon	391 1/2	318	81
Médée	343 1/2	312	91
César	300 1/2	286	95
Soltane	373	331	89
Aman	607 1/2	390	64
	2623	2047	78

Auf die einfachen Zwischenaktsgesänge entfallen in den Seneca-Tragödien mehr als vier Fünftel; in den französischen Tragödien nahezu vier Fünftel sämtlicher Chorzeilen.

An die Stelle einfacher Zwischenaktsgesänge sind in den Seneca-Tragödien, wie wir bereits erwähnt haben, in drei Fällen Wechselgesänge zwischen dem Chore und je einer Spielfigur getreten. Diese Spielfiguren sind in Akt I der *Troades* Hecuba, in Akt III des *Agamemnon* Cassandra, in Akt I des *Hercules Oetaeus* Jola. Die Situation dieser drei Figuren und der drei Chöre ist eine ähnliche. Eine jede der drei Spielfiguren ist eine gefangene Fürstin; der sie umgebende Chor rekrutiert sich aus gefangenen Frauen ihres Volkes. Das Auftreten der drei Spielfiguren ist jedoch nicht ganz dasselbe. Hecuba steht nicht nur an der Spitze des Chores, sondern übernimmt auch dessen Direktion, die Rolle des Chorführers. Cassandra und Jola stehen zwar auch an

der Spitze des Chores, beschäftigen sich aber relativ wenig mit ihnen und können wohl kaum als dessen Führerinnen betrachtet werden.

Was den Bau dieser drei Zwischenaktsvorträge betrifft, so ist der erste ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne des Wortes. 5 Äusserungen der Hecuba von $4+16+14^1/_2+2+15=51^1/_2$ Versen veranlassen ebenso viele mit den ersteren in regelmässigem Wechsel stehende Rückäusserungen des Chores von $16+3^1/_2+13+10+8=50^1/_2$ Versen. Anders liegt die Sache bei den beiden anderen Scenen, die nur teilweise als Wechselgesänge betrachtet werden können, teilweise dagegen umfangreichere, monologisierende Partien aufweisen. Die Schlussscene des III. Aktes des *Agamemnon* zerfällt in 3 Teile: einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 589 bis 658, 60 Vz.), einen Wechselgesang zwischen Cassandra und dem Chore (V. 659—709, 51 Vz.) und eine Vision der Cassandra, eingeleitet und beschlossen durch je eine monologisierende Äusserung des beobachtenden Chores (V. 710 bis 781, 72 Vz.). Der eigentliche Wechselgesang umfasst nur 3 Äusserungen, 2 der Cassandra (5+15=20 Vz.) und 1 des Chores (31 Vz.), ist also nur unvollkommen ausgearbeitet. Noch weniger als in dieser Scene kommt der Charakter des Wechselgesanges in der Schlussscene des I. Aktes des *Hercules Octaeus* zur Geltung. Dieselbe zerfällt in 2 Teile, einen monologisierenden Vortrag des Chores (V. 104—172, 69 Vz.) und einen Wechselgesang zwischen Jola und dem Chore (V. 173 bis 232, 60 Vz.). Dieser Wechselgesang beschränkt sich auf 2 Äusserungen, 1 der Jola (52 Vz.), die nicht einmal direkt an den Chor gerichtet ist, und 1 Erwiderung dieses letzteren (8 Vz.), in welcher auf die vorausgehenden Klagen der Jola Bezug genommen wird.

Die Äusserungen des Chores in diesen drei Wechselgesängen umfassen $51^1/_2+118+77=246^1/_2$ Verse oder 9 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

In unseren französischen Tragödien findet sich auch eine an dieser Stelle zu besprechende Scene, die Schlussscene des III. Aktes der *Cléopâtre*, in der neben dem Chore der alexandrinischen Frauen Seleucus, ein Schatzmeister der Königin, auftritt.

Was den Bau dieser Scene betrifft, so ist sie nicht durchwegs ein Wechselgesang im eigentlichen Sinne. Sie zerfällt in 3 Teile: ein Wechselgespräch zwischen dem Chore und Seleucus (28 Vz.), bei dem während der ersten 15 Zeilen Rede und Gegenrede von je 1 Verszeile Länge Schlag auf Schlag folgen. einen grösstenteils monologisierenden Vortrag des Chores (80 Vz.) und eine monologisierende Äusserung des Seleucus (2 Vz.)

Die Äusserungen des Chores in dieser Scene umfassen 88 Verszeilen oder 3 Prozent der Chorzeilen unserer 6 näher untersuchten französischen Tragödien.

Wie bereits früher erwähnt, erscheint der Chor in der Schlussscene des V. Akts der *Phaedra, des Oedipus, des Hercules Oetaeus* und der *Octavia,* und zwar im *Hercules Oetaeus* am Abschluss, in der *Octavia* am Abschluss und schon vorher während der Scene, in der *Phaedra* und im *Oedipus* nur innerhalb der Scene.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Hercules Oetaeus* besteht lediglich aus einer Äusserung des Chores. Diese setzt sich zusammen aus einer Betrachtung darüber, dass Heldenmut nicht der Unterwelt verfällt (V. 1983—1984$^1/_2$), einer Aufforderung an den Chor, sich durch Tapferkeit den Weg zu den Himmlischen zu bahnen (V. 1984$^1/_2$—1988) und einem Gebete zu Hercules um dessen Gunst und Schutz (V. 1989 bis 1996).

Die Schlussscene des V. Aktes der *Octavia* umfasst 4 Äusserungen, 2 der Octavia und 2 des Chores. Nachdem sich Octavia in Klagen über ihr Schicksal ergangen hat, wendet sich der Chor mit seiner ersten Äusserung an dieselbe. Er führt aus, dass der Mensch ein Spielball des Schicksals sei (V. 924—928), fordert sie auf, sich des Schicksals verschiedener ihrer Anverwandten zu erinnern (V. 929—931), und ruft ihr dasselbe ins Gedächtnis zurück (V. 932—957). Octavia erklärt sich bereit, in den Tod zu gehen. Der Chor beschliesst die Scene mit dem Wunsche, milde Lüfte möchten die Octavia hinwegtragen wie einst die Iphigenia (V. 973—983). Letztere Äusserung hat monologisierenden Charakter.

Die Schlussscene des V. Aktes der *Phaedra* zerfällt in 2 Teile, einen Klagemonolog des Theseus und Weisungen desselben an seine Diener betreffs des Sammelns der Gliedmassen seines Sohnes etc.; diese Weisungen werden durch eine Mahnung des Chores (V. 1244—1246) veranlasst.

Die Schlussscene des V. Aktes des *Oedipus* besteht aus 3 Teilen, einem Dialoge zwischen Jocasta und Ödipus, einem Monologe der Jocasta, und einer Äusserung des Chores, in welcher der Tod der Jocasta festgestellt wird (V. 1040 f.)

Vom *Hercules Oetaeus* und von der *Octavia* abgesehen, spielt also der Chor in der Schlussscene des V. Aktes eine sehr untergeordnete Rolle.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen 14+45+3+2=64 Verse oder 2 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien.

Häufiger als in den Seneca-Tragödien findet der Chor in den Schlussscenen unserer französischen Tragödien Verwendung, in denen wir ihn mit einer einzigen Ausnahme (*Médée*) antreffen. Er erscheint beim Abschlusse in der *Soltane* und im Aman, am Abschlusse und innerhalb der Scene in der *Cléopâtre* und im *César*, nur innerhalb der Scene in der *Didon*.

In der *Soltane* besteht die Schlussscene, ähnlich wie im *Hercules Oetaeus*, lediglich aus einer Äusserung des Chores; aber nur hinsichtlich der Verwertung besteht eine Ähnlichkeit zwischen den beiden Scenen, nicht auch hinsichtlich des Inhalts. Während die im *Hercules Oetaeus* eine Aufforderung, Hercules Beispiel zu folgen und ein Gebet an diesen enthält, ist die der *Soltane* ein Klagelied (*La nænie du Chœur*).[1])

Im *Aman* ist an der Schlussscene auch eine Spielfigur beteiligt: Harbona meldet dem Chore den Tod Aman's und ermahnt ihn, Gott für Aman's Bestrafung zu preisen, worauf der Chor einen Lobgesang auf den Gott Israels anstimmt.

Die Schlussscene der *Cléopâtre* und des *César* haben Ähnlichkeit mit der eben besprochenen Scene, insofern auch in diesen Scenen ausser dem Chore je eine Spielfigur (Procu-

---

[1]) Bounin, *La Soltane* S. 62.

lejus und Antonius) auftritt, und diese, wie dort Harbona, die Aufgabe hat, dem Chore über die Katastrophe zu berichten. Doch beschränken sich in der Cléopâtre, wie schon oben bemerkt, die Äusserungen des Chores nicht auf den Aktschluss. Nachdem Proculejus den Tod der Cleopatra mitgeteilt hat, äussert der Chor in Kürze (2 Zeilen) seine Bestürzung über das Ereignis. Auf einen eingehenden Bericht des Proculejus und einige Betrachtungen desselben folgt ein längeres Klagelied des Chores (32 Zeilen). Proculejus reflektiert über die durch das Ereignis geschaffene Situation; dasselbe thut der Chor in seinem Sinne und schliesst, indem er gleichsam das Resultat des Ganzen in folgenden Versen zusammenfasst: «*Souuent nos maux font nos morts desirables, Vous le voyez en ces trois miserables*».[1]) Im *César* verkündet Antonius dem Chore den Tod Cäsar's. Der Chor will an den Mördern Rache nehmen ($8^1/_2$ Zeilen). Antonius fordert ihn auf, ihm zu folgen. Der Chor schliesst nach dem Hinweise darauf, dass er schon früher für Cäsar's Leben gefürchtet habe, mit einer Bemerkung über die durch das Ereignis geschaffene Situation (7 Verse). Zu beachten ist, dass auch in dieser Scene die Äusserungen des Chores an Einzelchoristen verteilt sind.

Auch die Schlussscene der *Didon* ist verwandter Art. Es fehlt nur der Aktschluss durch den Chor. Dieser befrägt Barce nach der Ursache ihrer Bestürzung ($2^1/_2$ Zeilen) und gibt, nachdem er sie erfahren, seiner eigenen Bestürzung Ausdruck (3 Zeilen). Auf einen ausführlichen Bericht der Barce folgt ein Klagelied des Chores, oder richtiger eine Aufforderung desselben an das Volk zur Klage (12 Zeilen). Das Stück schliesst mit einer Äusserung der Barce.

Aktschlüsse, wie die vier zuletzt besprochenen finden sich in den Seneca-Tragödien nicht. Jodelle mag sie selbständig erdacht, die anderen mögen sie ihm nachgebildet haben.

Die häufigere und auch ausgedehntere Verwendung des Chores in der Schlussscene des V. Aktes der französischen Tragödien hat zur Folge, dass auf seine Äusserungen in diesen Scenen auch eine verhältnismässig grössere Zahl von

---

[1]) Jodelle, *Les œuvres* 1, 151.

Verszeilen als in den Seneca-Tragödien entfällt; in der *Cléopâtre* 40, in der *Didon* $17^1/_2$, im *César* $14^1/_2$, in der *Soltane* 42, im *Aman* 49, zusammen 163 Verse oder 6 Prozent der Chorzeilen.

Wir haben nun endlich noch die Fälle ins Auge zu fassen, in welchen der Chor innerhalb eines der fünf Akte auftritt.

In den Seneca-Tragödien finden sich, wie schon erwähnt, 10 solche Fälle. In 2 Scenen ist lediglich der Chor vertreten (Scene 2 des IV. und Scene 3 des V. Aktes der *Octavia*). An 2 anderen sind zwar Spielfiguren beteiligt, ein unmittelbares Eingreifen des Chores in den Dialog findet jedoch nicht statt (Scene 2 des V. Akts des *Oedipus* und Scene 1 des IV. Akts des *Hercules Oetaeus*). In den 6 übrigen (1, II *Troades;* 1, V *Medea;* 1, V *Oedipus;* 1, IV *Thyestes;* 1, III *Hercules Oetaeus;* 3, IV *Octavia*) ist der Chor am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scenen 2, IV und 3, V der *Octavia* tragen, von den Hinweisen auf die in den folgenden Scenen auftretenden Personen abgesehen, durchweg monologisierenden Charakter. In der ersteren reflektiert der Chor über die Schönheit der Poppäa, in der zweiten bespricht er die schon vielen verhängnis vollgewordene Volksgunst, erzählt die Schicksale der Gracchen und des Volkstribunen Marcus Livius und preist das Glück der *aurea mediocritas.* Die beiden Scenen dienen zur Einführung des Chores, der an dem Dialoge der folgenden Scenen beteiligt wird.

Beide Scenen haben mässigen Umfang, die eine zählt 18, die andere 22 Zeilen; zusammen haben sie 40 Verse.

Von den beiden Scenen, an welchen ausser dem Chore auch eine Spielfigur beteiligt ist, ein eigentlicher Dialog jedoch nicht stattfindet, besteht die erste (2, V, *Oedipus*) lediglich aus einem kurzen Monologe des Ödipus und einem Hinweise des Chores auf das Auftreten der Jocasta ($5^1/_2$ Verse). Interessanter ist die Konstruktion der 1. Scene des IV. Akts des *Hercules Oetaeus.* In dieser Scene dienen Äusserungen des Chores zur Unterbrechung der Monotonie eines umfangreichen Monologes des Hercules. Dieser zerfällt in drei

grössere Teile von 20, 46 und 61 Verszeilen, auf welche Äusserungen des Chores von 10, 11 und wieder 11 Verszeilen folgen.

Auch in diesen beiden Scenen haben die Äusserungen des Chores nur einen mässigen Umfang ($5^1/_2$ und 32 Verse, zusammen $37^1/_2$ Verse).

Es bleiben uns nun noch die innerhalb der Akte vorkommenden Scenen, in welchen der Chor am Dialoge beteiligt ist. Alle 6 sind epische Scenen: der Chor figuriert als Empfänger der Berichte, welche in *Troades* (1, II) Talthybius, in *Medea* (1, V), in *Oedipus* (1, V) und in *Thyestes* (1, IV) je ein Nuntius, in *Hercules Oetaeus* (1, III) Dejanira und in *Octavia* (3, IV) wieder ein Nuntius mitteilt. Als epische Scenen sind sie schon früher besprochen worden.

Die Äusserungen des Chores sind auch in diesen Scenen sehr wenig umfangreich: 2+2+19+12+4+3=42 Verse, so dass also auf alle Äusserungen des Chores in Scenen innerhalb der Akte $40+37^1/_2+42=119^1/_2$ Verse oder 5 Prozent der Chorzeilen der Seneca-Tragödien treffen.

In unseren 6 französischen Stücken finden sich ebenfalls 10 Fälle, in welchen der Chor innerhalb der Akte Verwendung findet, also verhältnismässig mehr als in den Seneca-Tragödien.

Nur in einem der in Betracht kommenden Fälle enthält eine Scene lediglich Äusserungen des Chores (Scene 5 des V. Akts der *Didon*). An 2 Scenen ist der Chor neben Spielfiguren beteiligt, doch findet ein Eingreifen desselben in den Dialog selbst nicht statt (1, III *Cléopâtre*; 1, II *Didon*). In den 7 übrigen Fällen (1, IV *Cléopâtre*; 3, II *Didon*; 4, V *Didon*; 2, II *Médée*; 1, V *Médée*; 6, II *Aman*; 3, III *Aman*) ist der Chor neben Spielfiguren am Dialoge selbst beteiligt.

Die Scene 5 des V. Aktes der *Didon* enthält eine monologisierende Betrachtung über die Liebe, welche keine Gottheit, sondern nur Raserei sei, und über ihre verderblichen Folgen, — ein auch von Seneca behandeltes Thema. Die Scene hat wohl in erster Linie den Zweck, die Pause zwischen dem Weggange der Barce und ihrem Wiedererscheinen auszufüllen. Sie zählt 24 Verszeilen.

Die eine der beiden Scenen, an welchen der Chor neben Spielfiguren beteiligt ist, ohne jedoch in den Dialog selbst einzugreifen, die Scene 1 des III. Akts der *Cléopâtre*, ist die bedeutendste des ganzen Stückes. Held und Gegenspieler treten sich gegenüber. Der Chor unterbricht den Dialog 2 mal durch Reflexionen, mit denen er auf die sich vor seinen Augen abspielende Handlung unmittelbar Bezug nimmt. Diese Art der Verwendung des Chores erinnert etwas an die in Scene 1 des IV. Aktes des *Hercules Oetaeus*, noch mehr aber vielleicht an die Art der Beteiligung des Chores an der Handlung, wie sie bei den Griechen üblich war. Die beiden Äusserungen des Chores zählen 12. bzw. 16 Verse. Die Scene des II. Aktes der *Didon* beschliesst der abgehende Chor mit der Bemerkung, dass die Liebe, die Hindernisse finde, sich nur steigere ($3^1/_2$ Verszeilen).

Auf die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen entfallen $31^1/_2$ Verszeilen.

Von den 7 übrigen Scenen weisen nur 2, (die Scenen 2 des II. und 1 des V. Aktes der *Médée*) eine Behandlung auf, wie die der 6 entsprechenden Scenen der Seneca-Tragödien. Diese beiden Scenen sind epische Scenen, in welchen der Chor den Bericht des Erziehers, bzw. des Boten über die Verbannung der Medea, bzw. über den Tod Glauke's und Creon's entgegennimmt.

Auf die Äusserungen des Chores in diesen Scenen entfallen $22+9^1/_2=31^1/_2$ Verszeilen.

Zwei andere der hierher gehörigen Scenen sind ebenfalls epische Scenen, aber die Rollen sind in denselben vertauscht. Der Chor ist nicht Empfänger des Berichtes, sondern dessen Träger, was bei Seneca nicht vorkommt. Es sind das die Scenen 4 des V. Aktes der *Didon* und 3 des III. Aktes des *Aman*, in welchen der Chor über Dido's besorgniserregendes Verhalten der Barce, bzw. dem Simeon über die Vorgänge, die zur Verstossung der Vasthi führten etc., berichtet. Näheres hierüber, sowie über die beiden vorher besprochenen Scenen, siehe weiter oben (S. 122).

Die Äusserungen des Chores in den beiden zuletzt besprochenen Scenen sind natürlich viel umfangreicher als

in jenen, in welchen der Chor Empfänger des Berichtes ist. Sie zählen $15^1/_2+114=129^1/_2$ Zeilen.

In den 3 noch übrigen Scenen hat der Chor ebenfalls eine Verwendung gefunden, für welche die Seneca-Tragödien kein Beispiel bieten. In der Scene 1 des IV. Akts der *Cléopâtre* frägt der Chor die Frauen der Königin, wohin diese gehen wolle, was für Sorgen an ihrer Gesundheit nagen. Nachdem Charmium erklärt hat, sie besuche das Grabgewölbe, wo die Überreste ihres Geliebten aufbewahrt seien, äussert der Chor die Absicht, ihr dahin zu folgen. Eras bemerkt nun, er könne nicht folgen, ohne ihr Unglück zu teilen. Es folgt eine längere Äusserung des Chores: wie der Hagel alles vernichte, so treffe auch das Unglück nicht die Königin allein, er wolle seine Thränen mit jenen der Königin und ihrer Frauen vereinigen. Der Schluss weist auf den Beginn des Totenopfers der Cleopatra hin. In der Folge finden sich noch zwei kurze, auf dieses bezügliche Bemerkungen des Chores, doch haben diese mehr monologisierenden Charakter. Die zweite hier zu besprechende Scene, die Scene 3 des II. Aktes der *Didon*, ist ein ausserordentlich lebhafter, grösstenteils stichomythisch durchgebildeter Dialog zwischen dem Chore und Äneas. Der Chor macht dem letzteren heftige Vorwürfe ob seiner treulosen Abfahrt, die er mit dem Deckmantel der Frömmigkeit beschönige. In Scene 6 des II. Akts des *Aman* übernimmt der Chor die Rolle der Amme der Seneca-Tragödien. Esther äussert ihm gegenüber ihr Mitleid mit ihren Stammesgenossen, sowie die Wünsche und Sorgen, die sie beherrschen. Der Chor gibt ihr Ermahnungen, sucht sie zu beruhigen und ihr Mut einzuflössen. Der Dialog nimmt teilweise stichomythische Form an. In diesen 3 zuletzt besprochenen Scenen genügt der Chor der Forderung des Horaz „*Actoris partes chorus officiumque virile Defendat*“ [1]), die von der älteren griechischen Tragödie abstrahiert, in den Seneca-Tragödien aber nicht berücksichtigt wurde.

Die Äusserungen des Chores in den 3 zuletzt besprochenen Scenen zählen $41+13+55^1/_2=109^1/_2$ Verse.

---

[1]) *Carmina* S. 233. V. 193 f.

Auf die Äusserungen des Chores innerhalb der Akte entfallen also in unseren 6 französischen Tragödien $24+31\frac{1}{2}+31\frac{1}{2}+129\frac{1}{2}+109\frac{1}{2}=328$ Verse oder 12 Prozent der Chorzeilen dieser Tragödien, was im Vergleich zu den 5 Prozent Chorzeilen der entsprechenden Äusserungen in den Seneca-Tragödien ebenfalls auf eine ausgedehntere Verwendung des Chores der französischen Tragödien innerhalb der Akte hinweist.

Ergebnisse.

Am Ende unserer Untersuchungen angelangt, können wir die Resultate derselben kurz dahin zusammenfassen, dass die Mehrzahl der französischen Tragödien aus der Zeit von 1552 bis 1561 hinsichtlich ihrer Komposition und Konstruktion mehr oder minder getreu nach ein und demselben Muster, dem der Seneca-Tragödie, gearbeitet sind. Selbst diejenigen Stücke, welche sich am weitesten von diesem Muster entfernen, wie z. B. der *Josias* oder die *drei Davidtragödien*, deren Verfasser in der an den Seignevr Philippe Le Brvn gerichteten Vorrede zu diesen Stücken[1]) ausdrücklich erwähnt, dass er sich nicht der für die Profantragödien üblichen Form anpassen wollte, doch noch sehr vieles an sich haben, was ebenfalls den Einfluss des Vorbilds der Seneca-Tragödie erkennen lässt; wir erinnern z. B. an das ausserordentlich starke Hervortreten des monologisierenden Elementes, das sich in diesen Stücken bemerkbar macht. Was insbesondere die sechs von uns eingehender untersuchten Stücke betrifft, so halten wir für sie die von Fischer[2]) für ähnliche Erzeug-

---

[1]) Des Mazures, *Tragedies* (1583), S. 8f.

[2]) Fischer, l. c., S. 42: „*Unter den Copien Senecas sind jene englischen Dramen zu verstehen, die sichtlich in allen wesentlichen Punkten der Diction, Construction wie Composition nach dem Vorbild Senecas geschaffen sind und damit naturgemäss dieselben ästhetischen Wirkungen anstreben wie Seneca. Dass überdies auch materielle Entlehnungen mit unterlaufen, sei es von Figuren oder Figurengruppen, Situationen oder Bruchstücken aus solchen ist fast selbstverständlich, fällt*

nisse der englischen Literatur verwendete Bezeichnung „Copien Seneca's" besonders zutreffend.

Am meisten Freiheit hat sich verhältnismässig noch Jodelle gewahrt. Er hat die griechischen Tragödien gekannt und es ist nicht zweifelhaft, dass für ihn auch diese als Vorbild in Betracht kommen; aber ebensowenig ist es zweifelhaft, dass die Seneca-Tragödie auch ihm in erster Linie als Vorbild gedient hat. Der Einfluss der Seneca-Tragödien auf Jodelle ist grösser, als man nach den gewöhnlich über ihn und seine Dichtungen gefällten Urteilen anzunehmen geneigt ist. Er ist nicht nur abhängig hinsichtlich der Konstruktion und der Komposition, sowie hinsichtlich der Verwendung von Sentenzen, wie Kahnt gezeigt hat, sondern es lassen sich in seinen Tragödien auch Stellen finden, deren Inhalt teilweise so lebhaft an Stellen der Seneca-Tragödien erinnert, dass sich die Vermutung, es habe eine bewusste Nachbildung stattgefunden, unwillkürlich aufdrängt. Wir erinnern z. B. an die Einleitung des Monologes des Antoniusschattens, eine Nachbildung der Einleitung des Monologes des Thyestesschattens im *Agamemnon*.

La Péruse hat bei der Bearbeitung der *Medea* des Seneca zwei grössere Partien des lateinischen Originals, nämlich den grössten Teil des I. Akts und den Anfang des II. (die Verse 24—149), sowie den IV. Akt (die Verse 599—878) nicht benutzt, die erste Hälfte des II. Akts des lateinischen Stücks noch für seinen I., die zweite Hälfte des lateinischen II. Akts für seinen III., den lateinischen III. Akt für seinen IV., den lateinischen IV. Akt für seinen V. verwendet, ausserdem sowohl für seinen II. als auch für seinen V. Akt bei Euripides Entlehnungen gemacht. Wiewohl er sich also hinsichtlich der Behandlung und insbesondere hinsichtlich der Verteilung des Stoffes keineswegs strenge an Seneca gehalten, und ihm die Tragödie des Griechen neben der latei-

---

aber nicht so sehr ins Gewicht. Denn der enge Anschluss bezeugt sich vielmehr in der Nachahmung der Manier des Vorbildes, weil sich diese in ihrer durchgreifenden Wirkung auf das grosse Ganze erstreckt, als in mehr oder weniger verschämten Plagiaten, die eben nur verstreute Einzelheiten ausmachen."

nischen *Medea* als unmittelbare Vorlage gedient hat, so weist die französische *Médée* hinsichtlich der Form, vielleicht mit Ausnahme der Scene zwischen dem Chore und dem Erzieher, doch nur sehr wenig auf, was speziell der griechischen Tragödie eigen wäre. Trotz der unmittelbaren griechischen Vorlage folgt sie doch in der Hauptsache dem Muster der Seneca-Tragödie.

Grévin lag nicht nur das Muster der Seneca-Tragödie im allgemeinen vor, er hatte auch noch ein Beispiel der Nachbildung derselben in seiner unmittelbaren Vorlage, dem *Julius Caesar* Muret's, vor Augen. Sein *César* kann hinsichtlich der äussern Form den Charakter der Seneca-Kopie eben auch nicht verleugnen. Ausserdem finden sich in demselben auch zahlreiche Anklänge an die Seneca-Tragödien, die freilich zum grössern Teile durch Vermittlung des lateinischen *Julius Caesar* in das französische Stück übergegangen sein mögen.

Die *Soltane* und ebenso auch der *Aman* müssen ebenfalls als Kopien der Seneca-Tragödien bezeichnet werden. Was die erstere betrifft, so finden sich, wie Venema gezeigt hat, in ihr insbesondern Ähnlichkeiten mit der lateinischen *Medea*, bzw. der *Médée* des La Péruse. Der Verfasser des *Aman* hat im Gegensatze zu Des Mazures, trotz des biblischen Stoffes seines Stückes, sich doch auch der Schablone der Seneca-Tragödie angepasst.

Anhang.

Es bleibt nun noch übrig, uns über die bisher gefällten, auseinandergehenden Urteile über das Verhältnis der beiden *Agamemnon* Toutain's und Le Duchat's zu dem lateinischen *Agamemnon* zu entscheiden.

Der erstere bietet eine ziemlich getreue Übersetzung des lateinischen Originals. Die Übersetzung ist in 5 numerierte Akte eingeteilt, der Beginn der einzelnen Scenen wird durch Voranstellung der Namen der in denselben sprechend auftretenden Personen angedeutet. Bühnenanweisungen fehlen wie in dem Originale. In der Liste der Personen des Stücks werden zwei Chöre *Le Chœvr* und *Le Chœvr des Grecs* verzeichnet. Wir haben in der folgenden Tabelle den einzelnen Scenen der Übersetzung die entsprechenden Partien des Originals gegenübergestellt.

Das lateinische Original zählt 1032 Verse; Toutain braucht zur Wiedergabe derselben 1415 Verszeilen; mithin stehen die Verszahlen der beiden Stücke, des Originals und der Übersetzung, in einem Verhältnis wie 3:4. Bei Seneca entfallen 405 Verse auf die vier Zwischenaktsvorträge am Ende der vier ersten Akte, 627 Verse auf die übrigen Scenen; bei Toutain 585 auf die ersteren, 830 auf die letzteren. Während also zur Wiedergabe von 100 Versen der Zwischenaktsvorträge ca. 144 Verse erfordert werden, werden zur Wiedergabe von 100 Versen der übrigen Scenen nur ca. 132 benötigt. Die Übertragung der Chorpartien dürfte überhaupt viel mehr Schwierigkeiten geboten haben, als die der andern

	Toutain			Seneca		
	Seite	Vers	Verszahl	Seite	Vers	Verszahl
Acte I.						
L'ombre de Thieste	1 r.—2 v.	1—78	78	209 f.	1—56	56
Le Choevr	2 v.—4 r.	79—156	78	210 f.	57—107	51
Acte II.						
Clytemnestre, la Novrrice	4 r.—7 r.	157—320	164	212 ff.	108—225	118
Aegiste et Clytemnestre	7 r.—9 r.	321—436	116	215 ff.	226—309	84
Le Choevr	9 r.—11 r.	437—544	108	217 ff.	310—411	102
Acte III.						
Evribat et Clytemnestre	11 r.—15 v.	545—796	252	220 ff.	392a—588	197
Le Choevr et Cassandre	15 v.—20 v.	797—1081	285	225 ff.	589—781	193
Acte IIII.						
Agamemnon et Cassandre	21 r.—21 v.	1082—1115	34	231 f.	782—807	26
Le Choevr	21 v.—23 v.	1116—1229	114	232 ff.	808—866	59
Acte V.						
Cassandre	24 r.—25 r.	1230—1285	56	234 f.	867—909	43
Electre	25 r.	1286—1295	10	235	910—917	8
Strophil et Electre	25 r.—26 r.	1296—1339	44	235 f.	918—952	35
Clytemnestre, Electre, Aegiste et Cassandre	26 r.—27 r.	1340—1415	76	236 ff.	953—1012	60
			1415			1032

Scenen. Auffällig mag erscheinen, dass die 102 Verse des Chorgesangs am Ende des II. Akts mit nur 108 Versen wiedergegeben werden. Man könnte vermuten, der Übersetzer habe Kürzungen vorgenommen. Das ist aber nicht der Fall. Die verhältnismässig geringe Verszahl der Scene in der Übersetzung findet ihre Erklärung in der ausserordentlichen Kürze eines Teiles der entsprechenden Verse bei Seneca.

Das Verhältnis der Übersetzung zum Originale soll durch Gegenüberstellung von Textproben noch näher illustriert werden. Wir wählen zunächst ein Bruchstück aus dem Monologe des Thyestesschattens.

Toutain (S. 1 r. f.).

L'Ombre de Thieste.

De Pluton enfernal laissant les caves sombres,
Je vien Thieste hors des Stigiennes ombres:
Je m'enfui des enfers, ie recule les Dieus,
Ignorant qui des dieus m'est le plus odieus.
D'horreur tressaut mon ame, et ma poitrine atteinte 5
Pantoisement me bat, d'aprehensive crainte.
Les Penates ie voi de mon pere, ains plutôt
Les Lares fraternels:
voici l'antique pôt
Soutien du toit doré de mon pere Pelope:
D'ici pompeusement l'Achiuienne trope 10
Voit elire les Rois: et dessus bancs dorés
Là se pompent assis les princes ensceptrés:
Plus bas est le palais, et la voute Roialle,
Ici prent son repas la bouche Emperialle.
Je veus redeualler pourquoi m'aime-ie plus 15
Ici que sur les bords des enfernaus palus?
Que de voir vn fouët, et serpenteuse houpe,
Que le chien testes-trois baloie sus sa croupe:
Ou l'on voit Ixion d'un cordage massif 20
Lié, trainant sus soi vn rouët oppressif:
etc.

Als zweites Bruchstück wählen wir einen Teil des I. Zwischenaktsgesanges.

Toutain (S. 3 r. ff.)

Puis s'ensuit la triste Bellone, 115
Qui de sa main sanglante étonne
Les princes d'Erinne entachés:
Les noises sont tousiours suiuantes
Des Rois les orguilleuses tentes
Dont bien souuent ils sont touchés. 120
Combien que les armes s'apaisent,
Et les traisons des guerres cessent,

Seneca (S. 209).

Thyestis Vmbra.

Opaca linquens Ditis inferni loca 1
adsum profundo Tartari emissus specu,
fugio Thyestes inferos, superos fugo.
incertus utras oderim sedes magis:

en horret animus et pavor membra excutit: 5

video paternos, immo fraternos lares.

hoc est vetustum Pelopiae limen domus;

hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptra gestantur manu; 10
locus hic habendae curiae —
hic epulis locus.
libet reverti: nonne vel tristes lacus
incolere satius,
nonne custotem Stygis
tergemina nigris colla iactantem iubis?
ubi ille celeri corpus evinctus rotae 15
in se refertur,
. etc.

Seneca (S. 211).

. . . . . . sequitur tristis 81
sanguinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
tumidas semper comitata domos,
quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.
licet arma vacent
cessentque doli

Toutes fois dessous sa grandeur
Vn fais chancelle, et sa fortune
D'vne charge trop importune 125
Renuerse bas la pesanteur.
La nef aiant le vent en poupe
D'vn calme Zefir' qui l'empoupe
Peu seure d'elle va voguant:
La tour, dont la cime pointue 130
Veut percer les flancs d'vne nue,
Voit contre soi tousiours grondant
L'orage:
et les troncs des bois sombres
Les monts annuitans sous leurs ombres,
Se voient souuent deracinés: 135
Et sentent foudres outrageuses
Les monts
et des fieures pesteuses
Les hommes grands sont assenés.
Au parmi des troupes menues,
Qu'on voit aux campaignes venues 140
Ensemble les herbes macher,
Sus toutes plaît haût la visée
Sus vne, entre autres auisée,
Pour son traict au blanc decocher.
Bref tout cela qu'a fait paroître 145
La fortune ell' le fait decroître,
Et tomber tout en vn moment:
Vn bien long temps pourra donc viure
Quiconques humble veut ensuiure
L'humble petit contentement. 150
Heureus qui d'vne multitude,
Suit la champétre solitude,
Nouant paisible tout vn iour
Dessus le bort d'vn gros riuage,
Loin de l'effroi de tout orage 155
Sans eloigner son petit tour.

Von dem *Agamemnon* des Le Duchat konnten wir nur ein Bruchstück, denselben Teil des Chorgesanges am Ende

sidunt ipso pondere magna
ceditque oneri Fortuna suo.

vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,

nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,

densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95

feriunt celsos fulmina colles,

corpora morbis maiora patent

et cum in pastus armenta vagos
vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100

quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.

modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

des I. Aktes, den wir von dem *Agamemnon* Toutain's mitgeteilt haben, ausfindig machen. Dieses Bruchstück der Tragödie des Le Duchat ist bei Du Verdier[1]) enthalten. Wir stellen auch diesem die entsprechenden Verse des lateinischen Originals gegenüber.

Le Duchat.

Aux Courts la lay de Bellone
Se trouue le bras sanglant,
Aux Cours Erynne espoinçonne
L'ambition du plus grand.
Erynne tousiours connuë
Des maisons qui sur la nue
Fieres ont leué le front:

Qu'vne heure a mises à fond

Bienque la guerre mutine
Ou la fraude n'y soit pas
La grandeur fond et se mine
Soubs son fais et tombe bas
De soy-mesme acrauantee,
Et la fortune euantee
Ne peut long temps sur son dos
Porter un fardeau si gros.
La Nef, qu'vn bon vent enleue,
Craint douteuse, son beau temps.
Plus hault vne tour s'esleue,
Plus est batue des vens.
Dans la forest ombrageuse
La tige est plus dangereuse
A rompre et prendre le saut,
Qui a le faiste plus hault.

[1]) *Bibliothèque* S. 389.

Seneca (S. 211).

. . . . . . sequitur tristis 81
sanquinolenta Bellona manu

quaeque superbos urit Erinys,

tumidas semper comitata domos,

quas in planum qualibet hora 85
tulit ex alto.

licet arma vacent cessent que doli,

sidunt ipso pondere magna

ceditque oneri Fortuna suo.

vela secundis inflata notis 90
ventos nimium timuere suos,
nubibus ipsis inserta caput
turris pluvio vapulat Austro,

densasque nemus spargens umbras
annosa videt robora frangi; 95

feriunt celsos fulmina colles,
corpora morbis maiora patent
et cum in pastus armenta vagos

La furtune rien ne leue
Que pour enfin l'abaisser.
L'humaine gloire est plus breue
Que le temps.
On voit passer
Toute chose à son contraire.

Heureux qui se peut retraire
Au moyen, et pres du bord
Singlant, tousiours nage au port.

Die Übersetzung Le Duchat's hält sich, wie man sieht, weniger getreu an das Original, als die Toutain's; es finden sich bei ihm insbesondere auch Lücken; in dem vorstehenden Bruchstück sind 5 Verse des Originals unübersetzt geblieben. Die nicht dem Chore zugeteilten Partien mögen wohl eine getreuere Wiedergabe gefunden haben. Nicht uninteressant ist, dass aus dem lateinischen *chorus* bei Le Duchat, bzw. bei Du Verdier ein *Chœur des Philosophes Grecs* geworden ist; es wird nämlich bei Du Verdier das von uns mitgeteilte Bruchstück der Tragödie des Le Duchat mit folgenden Worten eingeleitet: «*En la Tragedie, Le Chœur des Philosophes Grecs dit ainsi.*»

vilia currunt, placet in vulnus
maxima cervix. 100
quidquid in altum Fortuna tulit,
ruitura levat.
modicis rebus
longius aevum est:

felix mediae
quisquis turbae parte quietus
aura stringit litora tuta 105
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXV.

DIE WIELANDSAGE IN DER LITERATUR.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

DIE

WIELANDSAGE

IN DER

LITERATUR.

Von

Dr. P. MAURUS.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1902.

Vorwort.

Die Wielandsage erfreute sich von jeher der besonderen Beachtung der Forschung — von den Brüdern Grimm und K. Müllenhoff bis auf die neueste Zeit herab.

Ich glaubte darum nichts Überflüssiges zu unternehmen, wenn ich im Folgenden alles diese Sage Berührende in einem Buche zu vereinigen suchte.

Fürs erste bringt nun dasselbe die von der Forschung gewonnenen Zeugnisse der Wielandsage in systematischer Darstellung. Natürlich erfuhren bei diesem Unternehmen die sämtlichen in den verschiedensten Büchern zerstreut liegenden, einschlägigen Abhandlungen die gebührende Beachtung. Durch die Verwertung der Ergebnisse dieser Einzeluntersuchungen, sowie durch die Heranziehung der neuesten Ausgaben der einzelnen Texte, dürfte dieses Material vielfach in neuem Gewande erscheinen.

Vor allem aber wird die Bedeutung und weite Verbreitung der Wielandsage dadurch klargelegt, dass das Bild der Sage in all ihren Gestaltungen von ihrem ersten Erscheinen in der Literatur an bis auf unsere Tage dem Leser vor Augen geführt wird.

Nicht ohne Interesse dürfte auch der Abschnitt sein, der den mittelalterlichen blutigen Mohrengeschichten gewidmet ist, auf deren Verwandtschaft mit der Wielandsage erstmals Professor Sarrazin in Herr. Arch. XCVII, 373 binweist.

So war ich denn bestrebt, ein erschöpfendes Bild der Wielandsage zu geben.

Noch habe ich an dieser Stelle allen Förderern vorliegender Arbeit meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen. Herrn Prof. Dr. Varnhagen verdanke ich die Anregung und Anleitung zu derselben, während die Herren Professoren Dr. Breymann und Dr. Schick, meine hochgeschätzten Lehrer, mich bei der Drucklegung derselben mit Rat und That unterstützten. Herrn Prof. Dr. Schick insbesondere fühle ich mich für die viele Mühe, der er sich bei der Durchsicht meiner Arbeit unterzog, zum tiefsten Danke verpflichtet.

Besonderen Dank schulde ich auch der k. b. Hof- und Staatsbibliothek in München, der k. Bibliothek in Berlin, der k. k. Hofbibliothek in Wien, der Bibliothek in Leiden, endlich dem Richard Wagner-Museum in Eisenach, für die bereitwillige Überlassung der zur Ausführung vorliegender Arbeit benötigten Werke.

Inhalt.

Benützte Literatur.

A. Bücher, in denen über den Wielandmythus gehandelt wird.

Bahder, K. v.: König Rother. Halle. 1884. 8⁰.

Baumgarten, S. J.: Nachrichten von merkwürdigen Büchern. Halle. 1752—58. 12 Bde. 8⁰.

Binz, G.: Zeugnisse z. german. Sage in England (Beiträge z. Geschichte d. deutschen Sprache und Literatur, hersg. v. Sievers, XX, 143—223). Halle. 1895. 8⁰.

Bosworth, J. — Toller, N.: An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford. 1882—98. 4 vols. 4⁰.

Brooke, Stopf. A.: The History of Early English Literature. London. 1892. 2 vols. 8⁰.

Brunet, J. Ch.: Manuel du Libraire. Paris. 1860—65. 6 vols. 8⁰.

Creizenach, W.: Studien z. Geschichte d. dramat. Poesie im siebzehnt. Jahrh. (Berichte üb. d. Verhandl. d. k. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Leipzig. 38. Bd.) Leipzig. 1886. 8⁰.

— —: Die Schauspiele d. engl. Komödianten. (Deutsche Nationallitteratur, herausg. v. J. Kürschner. 23. Bd.) Berlin und Stuttgart. 1889. 8⁰.

Daub, C. und Kreuzer, F.: Studien. Heidelberg. 1805 bis 11. 6 Bde. 8⁰.

Depping, C. B. et Michel, F.: Véland le Forgeron. Diss. Paris. 1833. 8⁰.

Detter, K.: Zur Völundarkviđa. (Arkiv for nordisk Filologi III, 309 ff.) Christiania. 1886. 8°.

Fränkel, L.: Refer. über A. Schröer's Ausg. v. Percy's Reliques of Ancient English Poetry. (Engl. Stud. XIX, 423 ff.) Leipzig. 1894. 8°.

Gering, H.: Zum Clermonter Runenkästchen. (Zeitschrift f. deutsche Philologie XXXIII, 140 f.) Halle a. S. 1901. 8°.

Goedeke, K.: Grundriss d. deutschen Dichtung. 2. Aufl. Dresden. 1884—1900. 7 Bde. 8°.

Golther, W., Die Wielandsage und die Wanderung d. fränk. Heldensage. (Germania XXXIII, 449 ff.) Wien. 1888. 8°.

Graesse, J. G. Th.: Trésor des livres rares. Dresde. 1859 bis 69. 7 vols. 4°.

Grimm, J.: Irmenstrasse und Irmensäule. Wien. 1815. 8°.

— —: Deutsche Mythologie. 1.—2. Bd. 2. Aufl. Göttingen. 1844. 8°. 3. Bd. 4. Aufl., besorgt von E. H. Meyer. Göttingen. 1875—78. 8°.

Grimm, W.: Die deutsche Heldensage. 3. Aufl., von Reinh. Steig. Gütersloh. 1889. 8°.

Grimm, Brüder: Kinder- und Hausmärchen. 3. Bd. 3. Aufl. Göttingen. 1856. 8°.

— —: Deutsche Sagen. 2. Aufl. Berlin. 1865—66. 2 Bde. 8°.

Hofmann, K.: Über d. Clermonter Runen. (Sitzungsber. d. Münchner Akad. d. Wiss. 71, 665—76 und Nachtrag, ebend. 72, 461 f.) München. 1871—72. 8°.

Hummel, J.: Neue Bibliothek v. seltenen und sehr seltenen Büchern. Nürnberg. 1776—81. 2 Bde. 8°.

Jänicke, O.: Nachlese z. Heldensage. (Zeitschr. f. deutsches Altert. XV.) Berlin. 1870. 8°.

Jiriczek, O. L.: Deutsche Heldensagen, I. Bd. Strassburg. 1898. 8°.

— —: Ein französ. Wielandmärchen. (Stud. z. vgl. Literaturgesch. Erst. Bd. Heft III. S. 354 ff.) 1901. 8°.

Kemble, J. M.: Codex Diplomaticus Aevi Saxonici. London. 1839—48. 6 vols. 8°.

— —: The Saxons in England. London. 1849. 2 vols. 8°.

Kögel, R.: Geschichte d. deutsch. Literat. bis z. Ausgang des Mittelalt. I. Bd. Strassburg. 1894. 8°.

Kögel, R. — Bruckner, W.: Althoch- und altniederdeutsche Literatur. (Paul's Grundriss der german. Philologie. 2. Aufl. II, 29 ff.) Strassburg. 1901. 8°.

Köhler, R.: Kleinere Schriften. Erster Bd. Zur Märchenforschung. Herausg. von J. Bolte. Weimar. 1898. 8°.

Koeppel, E.: Beiträge z. Geschichte d. Elisabeth. Dramas. IV. Titus Andronicus. (Engl. Stud. XVI, 365 ff. und Nachtrag, ebend. S. 372 ff.) Leipzig. 1891. 8°.

— —: Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's, Philip Massinger's und John Ford's. (Qu. F. 82.) Strassburg. 1897. 8°.

Kuhn, A.: Die Sprachvergleichung und die Urgeschichte d. indogerm. Völker. (Zf. f. vgl. Sprachforsch. IV, 81.) Berlin. 1855. 8°.

— —: Sagen, Gebräuche und Märchen aus Westfalen, Leipzig. 1859. 2 Bde. 8°.

Kummer, F.: Besprechung von Jos. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'. (Blätter f. literar. Unterhaltung. Jahrg. 1896. I, 26 f.) Leipzig. 1896. 4°.

Liebrecht, F.: Zur Volkskunde. Heilbronn 1879. 8°.

Meyer, E. H.: Mythologie d. deutsch. Heldensage von W. Müller. (Anzeig. f. deutsch. Altert. XIII, 19 ff.) Berlin. 1887. 8°.

— —: Indogerman. Mythen. Berlin. 1887. 2 Bde. 8°.

— —: German. Mythologie. Berlin. 1892. 8°.

Meyer, K.: Die Wielandsage. (Germania XIV, 283 ff.) Wien. 1869. 8°.

Mone, F. J.: Untersuchungen z. Geschichte d. teutschen Heldensage. Quedlinburg und Leipzig. 1836. 8°.

— —: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe. 1846. 2 Bde. 8°.

Müllenhoff, K.: Wado. (Zeitschr. f. deutsch. Altert. VI, 62 ff.) Leipzig. 1848. 8°.

— —: Zeugnisse und Exkurse z. deutsch. Heldensage (ZE.), (ebend. XII, 253 ff.) Berlin. 1865. 8°.

Müller, P. E.: Sagabibliothek. II. Bd. Übers. v. G. Lange. Berlin. 1832. 8°.

Müller, W.: Mythologie d. deutsch. Heldensage. Heilbronn. 1886. 8°.

Napier, A. S.: The Franks Casket. (An English Miscellany Presented to Dr. Furnivall in Honour of his Seventy-fifth Birthday. S. 362 ff.) Oxford. 1901. 4°.

Niedner, F.: Volundarkviþa. (Zeitschr. f. deutsch. Altert. XXXIII, 24 ff.) Berlin. 1889. 8°.

— —: Zur Liederedda. Progr. Berlin. 1896. 8°.

Oesterlein, N.: Katalog einer R. Wagner-Bibliothek. Leipzig. 1882—95. 4 Bde. 8°.

Rassmann, A.: Die deutsche Heldensage und ihre Heimat. II. Bd. Hannover. 1863. 8°.

Rieger, M.: Die Nibelungensage. (Germania III, 176.) Stuttgart. 1858. 8°.

Sarrazin, G.: German. Heldensage in Shakspere's Titus Andronicus. (Herr. Arch. XCVII, 373 ff.) Braunschweig. 1896. 8°.

Schilling, H.: König Ælfred's Angelsächs. Bearb. d. Weltgeschichte des Orosius. Diss. Halle. 1886. 8°.

Schlösser, R.: Wieland der Schmiedt. Seine Entstehung, seine Quellen und seine Bedeutung. (Bayreuther Blätter 1895. S. 30—64.) Bayreuth. 1895. 8°.

Schrader, O.: Sprachvergleichung und Urgeschichte. Jena. 1890. 8°.

Schröer, A.: Titus Andronicus. Marburg. 1891. 8°.

Schück, H.: Vǫlundsagan. (Arkiv f. nordisk Filologi IX, 103 ff.) Lund. 1893. 8°.

Sijmons, B.: Heldensage. (Paul's Grundriss der german. Philologie. 2. Aufl. 3. Bd.) Strassburg. 1900. 8°.

Simrock, K.: Die Edda, die ältere und die jüngere, übers. und mit Erläuterungen begleitet. 2. Aufl. Stuttgart und Augsburg. 1855. 8°.

— —: Handbuch der deutschen Mythologie mit Einschluss der nordischen. 3. Aufl. Bonn. 1869. 8°.

Stephens, G.: The Old-Northern Runic Monuments I. London. 1866—67. fol.

Stieglitz, C. A. d. Ält.: Die Sage von Wieland dem Schmied, dem Dädalus der Deutschen. Leipzig. 1835. 8⁰.

ten Brink, B.: Geschichte d. engl. Litteratur, herausg. v. A. Brandl. I. Bd. 2. Aufl. Strassburg. 1899. 8⁰.

Trautmann, M.: Zur Berichtigung und Erklärung der Waldere-Bruchstücke. (Bonner Beiträge zur Anglistik. V, 162 ff.) Bonn. 1900. 8⁰.

— —: Zum zweiten Walderebruchstück (ebend. XI, 133 ff.). Bonn. 1901. 8⁰.

Uhland, L.: Schriften z. Geschichte d. deutsch. Dichtung und Sage. I. Bd. Stuttgart. 1865. 8⁰.

Varnhagen, H.: Zur Vorgeschichte der Fabel von Shakespeare's Titus Andronicus. (Engl. Stud. XIX, 163 f.) Leipzig. 1894. 8⁰.

Viëtor, W.: Das Angelsächs. Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand. Fünf Tafeln in Lichtdruck. Mit erklärendem Text. Marburg. 1901. 2 Hefte. 4⁰.

Voss, L.: Überlief. und Verfassersch. des mhd. Ritterromans Friedrich von Schwaben. Diss. Münster. 1895. 8⁰.

Wadstein, E.: The Clermont Runic Casket. (Skrifter utg. af Kongl. Human. Vetenskaps-Samfundet i Upsala VI. 7.) Upsala. 1900. 8⁰.

Wagner, R.: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig. 1887. 2 Bde. 8⁰.

— —: R. Wagner's Briefe an Theod. Uhlig, Wilh. Fischer, Ferd. Heine. Leipzig. 1888. 8⁰.

— —: Briefe an Aug. Röckel von R. Wagner. Eingeführt durch La Mara. Leipzig. 1894. 8⁰.

Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. New and Revised Edition. London. 1899. 3 vols. 8⁰.

Warton, Th.: History of Engl. Poetry from the Twelfth to the Close of the Sixteenth Century, Edited by W. E. Hazlitt. London. 1871. 4 vols. 8⁰.

Wedde, J.: Miscellen aus dem Sachsenwalde. (Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung. Jahrg. 1875.) Bremen. 1876. 4⁰.

Windle, B. C. A.: Life in Early Britain. London. 1897. 8⁰

Wolf, F.: Zu der Sage von Wieland dem Schmiede. (Altdeutsche Blätter I, 34 ff.) Leipzig. 1836. 8⁰.

Wülfing, J. E.: Besprechung von Jos. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'. (Deutsche Dramaturgie. Zeitschr. f. dramat. Kunst und Literatur II, 25 ff.) Leipzig. 1895—96. 4⁰.

Wülker, R.: Grundriss z. Geschichte der angelsächs. Litteratur. Leipzig. 1885. 8⁰.

— —: Bibliothek d. angelsächs. Poesie. Begründet von Chr. Grein. Kassel und Leipzig. 1881—98. 3 Bde. 8⁰.

— —: Geschichte der engl. Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig und Wien. 1896. 8⁰.

Zupitza, J.: Ein Zeugnis für die Wielandsage. (Zeitschr. f. deutsches Altertum XIX, 129 f.) Berlin. 1876. 8⁰.

B. Texte der Überlieferungen, Zeugnisse und Bearbeitungen der Wielandsage (sowie der verwandten mittelalterlichen Mohrengeschichten).

Adémar de Chabannes: Chronique publiée d'après les manuscrits par Jul. Chavanon. Paris. 1897. 8⁰.

Allfeld, Ph.: Wieland der Schmied. Oper in 3 Aufzügen. Nach Simrock's gleichnamigem Heldengedicht bearbeitet. Musik von Max Zenger. München. 1894. 12⁰.

Arwidsson, A. J.: Svenska Fornsånger, En Samling af Kämpavisor, etc. Stockholm. 1834—42. 3 vols. 8⁰.

Bandello, M.: Le tre parti de le Novelle. 3 vols. Lucca. 1554. 4⁰.

Bartsch, K.: Meisterlieder der Kolmarer Handschrift. (Litt. Ver. 68. Bd.) Stuttgart. 1862. 8⁰.

Behaghel, O.: Heinrichs von Veldeke Eneide. Heilbronn. 1882. 8⁰.

Belleforest, Fr.: Histoires tragiques, Extraictes de l'italien de Bandel, etc. Rouen. 1603. 7 vols. 16⁰.

— — (span. Übers.): Historias tragicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Verones. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierre

Bouistau y Francisco de Belleforest. (A costa de Claudio Curlet.) Salamanca. 1589. 8⁰.

Bêowulf: Herausg. von M. Heyne. VI. Aufl., besorgt von A. Socin. Paderborn. 1898. 8⁰.

Bergmann, J.: Von dem übelen wîbe. (Anzeigebl. f. Wissensch. und Kunst, N 94 zu Jahrb. d. Literatur 94. Bd.) Wien. 1841. 8⁰.

Bladé, J. Fr.: Contes Populaires de la Gascogne. Tome I. (Les Littératures de toutes les nations, XIX.) Paris. 1886. 8⁰.

Bodin, J.: Les Six Livres de la République. Paris. (chez J. du Puys) 1577. fol.

— — (ital. Übers.): I sei libri della republica del Sig. Giovanni Bodino. Tradotti di lingua Francese nell' Italiana da Lorenzo Conti. Genua. 1588. fol.

— — (span. Übers.): Los Seis Libros de la Republica de Joan. Bodino. Traducidos de lengua Francesa, y emmendados Catholicamente: Por Gaspar de Annastro Ysunza. Turin. 1590. fol.

— — (lat. Übers.): Joan. Bodini de Republica Libri Sex, Latine ab Authore redditi, multo quam antea locupletiores et nunc hac secunda editione ex authoris autographo recogniti, etc. [Paris] Dupuys. 1591. 8⁰. Frankfurt. 1622. 8⁰. 1641. 8⁰.

— — (engl. Übers.): The Six Bookes of a Common-Weale, out of the French and Latine Copies, Done into English by Rich. Knowles. London. 1600. fol.

Börsch, J.: Wieland der Schmied. Drama in fünf Aufzügen. Bonn. 1895. 8⁰.

Comyn, A.: Joseph Börsch. Wayland the Smith. Drama in Five Acts. Translated by A. Comyn. London. 1898. 8⁰.

Costo, F.: Il Fuggilozio, diuiso in otto giornate, etc. Nuova Aggiunta al F. dello stesso Autore. Venetia. 1660. 8⁰.

Demmin, Aug.: Wieland der Schmied. Saga-Drama in vier Aufzügen. Leipzig. 1880. 8⁰.

Deutsches Heldenbuch: I. Teil: Biterolf und Dietleib, Laurin und Walberan, herausg. v. O. Jänicke. Berlin. 1866—70. 5 Teile. 8⁰.

II. Teil: Alphart's Tod, Rabenschlacht, herausg. v. E. Martin.
V. Teil: Virginal, herausg. v. J. Zupitza.

Doon de Maience: Chanson de Geste, publiée par A. Pey. Paris. 1859. 8⁰.

Drachmann, Holger: Vølund Smed, Melodrama. Tredie Oplag. Kjøbenhavn. 1898. 8⁰.

Fierabras: Chanson de Geste, publiée par A. Kroeber et G. Servois. Paris. 1860. 8⁰.

— —: Fierabras, Ein schöne History von einem Riesen aus Hispanien. etc., auss Frantzösischer Spraach verteutscht. Cölln. 1603. 8⁰.

— —: Der Roman von Fierabras, Provenzal. herausg. v. J. Bekker. Berlin. 1829. 4⁰.

— —: El cantare di Fierabraccia et Uliuieri, herausg. v. E. Stengel. Marburg. 1880. 4⁰.

— —: Sir Ferumbras, Edited by S. J. Herrtage. London. 1879. 8⁰.

Golther, W.: Das Lied vom Hürnen Seyfried nach der Druckredaktion des 16. Jahrh. Mit einem Anhange. Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried nach der ältesten Ausgabe (1726). Halle a. S. 1889. 8⁰.

Görres, G.: Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen. Eine altteutsche Sage. 2. Aufl. Regensburg. 1883. 8⁰.

Goulart, S.: Thresor d'Histoires Admirables et Memorables de nostre temps, Recueillies de plusieurs Autheurs, Memoires et Avis de divers Endroits. Mises en lumière par Simon Goulart Senlisien. 1610. 3 vols. 8⁰.

— — (holländ. Übers.): Cabinet der Historien. Bestaende in veel vreemde, notabele en uytstekende Geschiedenissen. Door Sim. Goulart. zijnde seer vermakelick en profytelick te lesen, alle Beminners der Wetenschappen. Uyt het Frans vertaelt. T'Amsterdam. 1664. 4 vols. 12⁰.

Groote, E. v.: Des Meisters Godefrit Hagen, der Zeit Stadtschreibers, Reimchronik der Stadt Cöln aus dem dreizehnten Jahrh. Cöln a. Rh. 1834. 8⁰.

Grundtvig, Svend: Danmark's gamle folkeviser I. Kjöbenhavn. 1853. fol.

Hadorph. J.: Två gambla svenske Rijm-Krönikor. Stockholm. 1674—76. 2 vols. 4⁰.

Hagen, F. H. v. und Primisser, A.: Der Helden Buch in der Ursprache herausg. Berlin. 1820—25. 2 Bde. 4⁰.

Heerbrandt, G.: Wieland der wackere Schmied. Nach einer alten Volkssage bearbeitet. Schwäb. Hall. 1854. 8⁰.

Heinric: Roman van Heinric en Margriete van Limborch, uitgegeven door Mr. L. Ph. C. van den Bergh. Leiden. 1846—47. 2 Teile. 8⁰.

Hildebrand, K.: Die Lieder der älteren Edda (Sæmundar Edda). Paderborn. 1876. 8⁰.

Holthausen, F.: Die Altengl. Waldere-Bruchstücke. Neu herausg. Mit 4 Autotypien. Göteborg. 1899. 8⁰.

Holz, G.: Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms. Halle a. S. 1893. 8⁰.

Hondorff, A.: Promptuarium Exemplorum. Franckfurt am Mayn. 1577. fol.

Huon de Bordeaux: Chanson de Geste, publiée par F. Guessard et C. Grandmaison. Paris. 1860. 8⁰.

— —: Les gestes et faictz merveilleux du noble Huon de Bordeaulx. Paris (ohne Jahreszahl). fol.

Hyltén-Cavallius, G. O.: Sagan om Didrik af Bern. Stockholm. 1850—54. 8⁰.

Keck, K. H.: Die Sage von Wieland dem Schmied. Nach der echten Überlieferung erzählt. (Dritter Teil von Iduna, Deutsche Heldensagen, dem deutschen Volk und seiner Jugend wiedererzählt.) Leipzig. 1878. 8⁰.

Keller, A. v.: Das Deutsche Heldenbuch nach dem muthmasslich ältesten Drucke neu herausg. (Litt. Ver. 87. Bd.) Stuttgart. 1867. 8⁰.

Labbe, Ph.: Novae Bibliothecae Manuscriptor. Librorum Tomus II. Paris. 1657. fol.

Layamon's Brut, Edited by Th. Madden. London. 1847. 3 vols. 8⁰.

Manlius, J.: Locorum communium collectanea, etc. Budissinae. 1565. 8⁰.

Massinger, Ph.: Plays edited with Notes Critical and Explanatory by W. Gifford. The second edition. London. 1813. 4 vol. 8⁰.

Melander: Jocorum atque Seriorum tum novorum, tum Selectorum atque Memorabilium Libri tres. Recensentibus Othone J. C. filio et Dionysio P. P. H. Melandris. Frankfurt. 1617. 3 vols. 8⁰.

— (deutsche Übers.): Lich. 1605. 8⁰. Rostock. 1638. 8⁰.

Oehlenschläger, A.: Vaulundurs Saga, udgivet ved F. L. Liebenberg. (Folkeudgave Nr. 21.) Kjøbenhavn. 1888. 12⁰.

— —: A. Oehlenschläger's Schriften. 15. Bdchen. König Hroar. 17. Bdch. Waulundur. Breslau. 1830. 12⁰.

Orbarius, Th.: Boethii de Consolatione Philosophiae Libri V. Jena. 1843. 8⁰.

Peiper, R.: Ekkehardi Primi Waltharius. Berlin. 1873.

Percy's Reliques of Ancient Poetry: Herausg. von A. Schröer, Heilbronn 1889 und Berlin. 1893. 2 Bde. 8⁰.

Pontanus, J.: Joannis Joviani Pontani Opera omnia soluta oratione composita. III partes. Venetiis in Aedibus Aldi. 1518—19. 3 vols. 4⁰.

Ragor, J. H.: Locorum. etc. (s. ob. Manlius). Der erste Theil. Frankfurt. 1566. 8⁰.

Raimbert de Paris: La Chevalerie Ogier de Danemarche, publiée par J. Barrois. Paris. 1842. 2 vols. 8⁰.

Raoul de Cambrai: Chanson de Geste, publiée par P. Meyer et A. Longnon. Paris. 1882. 8⁰.

Ritson, J.: Ancient Engleish Metrical Romanceës. London. 1802. 3 vols. 8⁰.

Roxburghe Ballads, The: Printed for the Ballad Society. Hertford. 1871—74. 2 vols. 8⁰.

— —: Edited by Charles Hindley. London. 1873—74. 2 vols. 8⁰.

San-Marte: Vita Merlini, latein. Gedicht aus dem 13. Jahrh. Halle. 1853. 8⁰.

Scheffel, J. V. v.: Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrh. 29. Aufl. Stuttgart. 1877. 8⁰.

Schlemm, O.: Drei Dramen zur Composition geeignet. Mit einer Einführung und einer ästhetischen Studie über das musicalische Drama. Hannover. 1880. 8°.

Schmidt-Weissenfels: Zwölf Schmiede. Histor.-novellist. Bilder der bemerkenswerthesten Zunftgenossen. 2. Aufl. Stuttgart. 8°.

Schönhuth, O. F. H.: Hugdietrichs Brautfahrt und Hochzeit. Wieland der kunstreiche Schmied. Zwei sehr ergötzl. und abenteuerl. Historien. Aus alter Geschrift gezog. und aufs Neue erzählt. 2. Aufl. Reutlingen. 1846. 8°.

Scott, W.: Kenilworth. (Tauchnitz Edition.) Leipzig. 1845. 8°.

Sedgefield, W. J.: King Alfred's Old Engl. Version of Boethius De Consolatione Philosophiae. Oxford. 1899. 8°.

Shakspere, W.: The Works of W. Shakespeare, ed. by W. G. Clark and W. A. Wright. (Globe Edition.) London. 1895. 8°.

Simrock, K.: Wieland der Schmied, Heldengedicht. 3. Aufl. Stuttgart und Tübingen. 1851. 12°.

— —: Das Heldenbuch. Stuttgart und Tübingen. 1843—44. 4 Bde. 8°.

Stark, F.: Dietrich's erste Ausfahrt. (Litt. Verein.) Stuttgart. 1860. 8°.

Stengel, E.: Bruchstück der Chanson de Garin de Monglane. (Gröber's Z. f. rom. Phil. VI, 403 ff.) Halle. 1882. 8°.

Sweet, H.: King Alfred's Orosius Part I. Old-Engl. Text and Latin Original. (E. E. T. S.) London. 1883. 8°.

Thèbes, le Roman de: publié par L. Constans. Paris. 1890. 2 vols. 8°.

Thierry, A.: Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands. Paris. 1883. 2 vols. 8°.

Thomae, H.: Titus und Tomyris oder Traur-Spiel. Beygenahmt die Rachbegierige Eyfersucht. Aufgesetzt von Hieronymo Thomae von Augstburg. Giessen. 1661. 4°.

Titus Andronicus: Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zu befinden. Herausg. v. W. Creizenach. (23. Bd. von Kürschner's Nationallitteratur.) Berlin und Stuttgart. 1889. 8°.

Todd, H. A.: La Naissance du Chevalier au Cygne, ou les Enfants Changés en Cygnes. French Poem of the XII th Century. (Publ. of the Mod. Lang. Assoc. of America.) Baltimore. 1889. 8⁰.

Torrent of Portyngale: Edited by E. Adam. (E. E. T. S.) London. 1887. 8⁰.

Unger, C. R.: Saga Điđriks Konungs af Bern. Christiania. 1853. 8⁰.

Vos, J.: Aran en Titus, of Wraak en Weer Wraak. Treurspel door Jan Vos. t'Amsteldam. 1724. 8⁰.

Wace: Le Roman de Brut par Wace, publié par Le Roux de Lincy. Rouen. 1836—38. 2 vols. 8⁰.

Wagner, R.: Gesammelte Schriften und Dichtungen von R. Wagner. 2. Aufl. 3. Bd. Leipzig. 1887. 8⁰.

Wartmann, H.: Urkundenbuch der Abtei Sanct Gallen. Zürich und S. Gallen. 1863—64. 4 Bde. 4⁰.

Wilken, E.: Die Prosaische Edda im Auszuge nebst Völsunga-saga und Nornagests-tháttr. Paderborn. 1877. 8⁰.

Zarncke, F.: Das Nibelungenlied. 6. Aufl. 12. Abdruck des Textes. Leipzig. 1887. 8⁰.



I. Die Wielandsage.

Die Wielandsage tritt uns zum ersten Male in einem der ältesten Lieder der Edda, der Vølundarkviða, in bereits ausgebildeter Gestalt entgegen, so dass dieses Eddalied die älteste und wichtigste Überlieferung des Mythus von Wieland dem Schmiede bietet.

Es beginnt darum dieses Kapitel mit der Erzählung der Wielandsage nach der Vkv., und zwar nach deren vollständigeren Gestalt, dem strophischen Teile. Da aber die Vkv. (bestehend aus Prosanotiz und strophischen Teil) die Unterscheidung zweier verschiedener Typen der Wielandsage notwendig macht, so glaube ich, trotzdem der eine Typus (Prosanotiz) gegenüber dem anderen (strophischen) Teil fast gar nicht in Betracht kommt, weil er in der Folge nur in einem einzigen Zeugnisse Vertretung gefunden hat, gleich von vornherein beide Typen strenge von einander scheiden und ihre gegenseitige Unabhängigkeit betonen zu müssen. Denn fürs erste ist doch durch die Thatsache des einmaligen Vorkommens in der Literatur die selbständige Fortpflanzung dieses Typus erwiesen, dann aber erfordern die neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage eine genaue Kenntnis beider Typen, weil in ihnen die Verknüpfung von beiden fast durchwegs unternommen wird, wie wir sehen werden.

Weiter sind auch die Fragen über Heimat, Ursprung und Alter unserer Sage zu behandeln. Bei ihrer Beantwortung

habe ich mich nur an die neuesten Ergebnisse der Forschung, wie sie vor allem in den beiden hervorragenden Arbeiten von Jiriczek (*Deutsche Heldensagen* I) und Sijmons (*Die Heldensage*, in *Paul's Grundriss d. germ. Phil.*, 2. Aufl. III. Bd.) niedergelegt sind, anzuschliessen.

a) Die Sage nach ihrer episch-heroischen Gestalt der Überlieferung im strophischen Teil der Vkv.[1])

Níđuđ, König der Niaren, dringt mit seinen Leuten in das Wolfsthal ein und überfällt Vølund, den ersten der Schmiede. Sie nehmen sein Schwert und seine Schätze (darunter einen überaus wichtigen Ring, den Níđuđ nach seiner Heimkehr der Tochter gibt)[2]) und schleppen ihn gefesselt nach dem königlichen Palaste. Auf den Rat der Königin durchschneidet man dem Finsterblickenden die Kniesehnen und setzt ihn auf einem benachbarten Holm gefangen. Dort fertigt Vølund Kostbarkeiten und sinnt auf Rache, die er in folgender Weise zur Ausführung bringt:

Die zwei jungen Söhne des Königs kommen zu seiner Schmiede, um sein Gold und seine Kostbarkeiten zu schauen. Vølund ergreift sie und schlägt ihnen die Köpfe ab. Aus ihren Schädeln bildet er Trinkschalen für den König, aus ihren Augen Edelsteine für die Königin und aus ihren Zähnen Brustspangen für Bǫđvild, die Königstochter. Und als Bǫđvild ihren Ring gebrochen hat und deshalb zu ihm gekommen ist, damit er ihn wiederherstelle, reicht er ihr einen betäubenden Trunk und thut ihr Gewalt an.

Nachdem er sich also gerächt hat, erhebt er sich in die Lüfte (mit Hilfe des wiedergewonnenen Ringes, ist anzunehmen).[2]) Auf des Palastes Zinne sitzend verkündet Vølund dem

---

[1]) Benutzt wurde für die *Vkv.* die *Edda-Ausgabe* von K. Hildebrand, *Paderborn* 1876 (*Vkv.* S. 131—139).

[2]) Nähere Ausführung über die Bedeutung des Ringes folgt S. 13 f.

Könige sein vollbrachtes Rachewerk und fliegt hohnlachend davon. Níđuđ aber vernimmt aus dem Munde der Tochter die Bestätigung ihrer Schande.

b) Unterscheidung zweier verschiedener Typen der Sage in der Vkv.

Die einleitende Prosanotiz der Vkv.[1]) zwingt uns durch ihre Angaben zu dem Schlusse, dass ausser der im darauffolgenden stroph. Teil (Inhaltsang. oben) wiedergegebenen Tradition der Sage noch eine andere ursprüngliche Überlieferung derselben bestanden hat. Doch lässt sich aus dieser Prosaangabe ein so wenig klares Bild gewinnen, dass infolgedessen der genannte stroph. Teil allein als die eigentliche Wielandsage zu bezeichnen ist. Dessen ungeachtet ist aber daran festzuhalten, dass ursprünglich zwei verschiedene Überlieferungen der Sage (wohl beide in Liedform) bekannt waren. Diese wurden dann von dem norwegischen Dichter zu einem Ganzen in der Vkv. verbunden (vgl. unten S. 13).

So müssen wir in der Vkv. zwei von einander verschiedene Sagentypen unterscheiden. Beide gehen jedoch wiederum von derselben Quelle aus — dem niederen Mythus des zauberhaften Schmiedes, welcher bei den meisten Völkern verbreitet war.[2]) Die beiden Typen sind:

[1]) Die *Vkv.* zerfällt in 2 Teile: 1. die Prosanotiz am Anfang und 2. der daranschliessende stroph. Teil. Der Inhalt der Prosanotiz ist folgender (nach Hildebrand S. 131):

Níðuð war König in Schweden und hatte zwei Söhne und eine Tochter Bǫðvild. Slagfiðr, Egill und Vølundr waren drei Brüder. Hlaðguðr svanhvít, Hervǫr alvitr und Ǫlrún drei Schwanenmädchen. Es kamen die Walküren über den Dunkelwald geflogen und liessen sich am Meeresstrande nieder. Die Brüder ergriffen sie und machten sie zu ihren Frauen. Aber nachdem sieben Winter vorübergegangen, flogen die Mädchen wieder fort in den Kampf und verliessen die Brüder. Egill und Slagfiðr gingen nun weg, um Ǫlrún und Svanhvít zu suchen. Volundr aber blieb im Wolfsthal.

[2]) Literaturnachweis hierüber Jiriczek S. 7; die Fortpflanzung dieses Mythus bis auf unsere Zeit ist durch die *Volkssage von Berkshire* (s. S. 28 ff.) erwiesen.

I. Der Typus von dem 'Schwanjungfrauenraube'.

II. Der Typus von 'Wieland's Gefangenschaft und Rache'.

Typus I nun findet sich mit Beziehung auf unseren Helden nur in einem einzigen Zeugnisse[1]. dem mhd. Gedichte 'Friedrich von Schwaben'. Alle übrigen Zeugnisse unserer Sage gehören Typus II an, der also mit vollem Rechte die eigentliche Wielandsage genannt werden kann (s. nähere Ausführung der in b enthaltenen Punkte bei Jiriczek S. 3ff. und Sijmons § 62. 63. 64).

c) Heimat, Ursprung und Alter der Sage.

Heimat. Die Sage gehört Niederdeutschland an, wie die Untersuchungen über diesen Punkt hinlänglich darlegen (s. Sijmons § 63; Kögel-Bruckner, Paul's Gr. II² § 23).

Ursprung.[2] Obwohl nicht geleugnet werden kann, dass die primitiven Motive unserer Sage sich bei vielen Völkern vorfinden (s. oben über den Mythus vom zauberhaften Schmiede) und zahlreiche Parallelen insbesondere in der griechischen und indischen Mythologie nachweisbar sind[3] (Jiriczek S. 3, reiche Literaturangabe), so ist die Wielandsage doch eine germanische Sage. An ihrer echt germanischen Grundlage darf nicht gerüttelt werden und ist die Annahme, dass antike Mythen zur Bildung der Wielandsage beigetragen haben[4], durchaus abzulehnen (Sijmons § 64).

---

[1] Doch ist sonst das Motiv vom 'Schwanjungfrauenraub' weit verbreitet (Literaturangabe Jiriczek S. 9).

[2] Über diese schwierige Frage haben wiederum Jiriczek S. 1ff. und Sijmons § 64 gründlichst gehandelt. Im folgenden ist darum nur das Ergebnis dieser Untersuchungen wiederholt.

[3] Um nur ein Beispiel anzuführen, wähle ich aus F. Liebrecht's '*Zur Volkskunde*' S. 248 folgende Parallele: „Als Amor von der ungehorsamen Psyche scheidend in die Luft emporfliegt, lässt er sich noch einmal auf den Gipfel einer hohen Cypresse nieder und richtet von da an sie seine letzten Worte." — In der Vkv. str. XXIX, 5f. erhebt sich Vølund nach Bǫðvild's Schwächung lachend in die Luft und spricht dann auf des Palastes Zinne sitzend mit Níðuð (str. XXX).

[4] A. Kuhn, *Z. f. vgl. Spr.* IV, 95ff., versucht die germanische

Alter. Das Alter der Sage kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Jedenfalls aber muss die Sage bereits im 7. Jahrh. nach England und nicht viel später nach dem Norden gewandert sein.[1] (Sijmons § 62. 63.)

II. Die Verbreitung der Sage in der Literatur.

Die Wielandsage zählt zu den herrlichsten der vom Volke geschaffenen Sagen. Naturgemäss sehen wir uns daher

---

Wielandsage vom griechischen Dädalosmythus abzuleiten; Golther, *Germ.* XXXIII, 449 ff., sucht die germanische Wielandsage als eine Verschmelzung der zwei antiken Mythen von Vulcan und Dädalus zu erklären, die im 6. Jahrh. ein fränkischer Redaktor unternommen, und Schück, *Ark. f. nord. Fil.* IX, 103 ff., betrachtet die Wielandsage als eine Übertragung der Dädalussage, die er sich in dieser Form selbst komponierte.

[1]) Die ersten literarischen Spuren, die vielleicht auf unsere Sage bezogen werden könnten, finden sich in einer Stelle der '*Vita S. Severini*' des *Eugippius* aus dem Anfang des 6. Jahrh. (um 511), woselbst von einem Strafgericht berichtet wird, das Giso, die Gemahlin des rugischen Königs Feletheus, die Verfolgerin des hl. Severinus, betroffen. Sie lautet: Velox itaque secuta correptio animum prostravit arrogantis. quosdam enim aurifices barbaros pro fabricandis regalibus ornamentis clauserat arta custodia. ad hos filius memorati regis admodum parvulus, nomine Fridericus, eodem die quo regina servum dei contempserat, puerili motu concitus introivit. tunc aurifices infantis pectori gladium imposuere dicentes, quod si quis ad eos absque juramenti praefixo ingredi conaretur, parvulum regium primitus transfigerent et semet ipsos postea trucidarent; quippe cum sibi nullam spem vitae promitterent, macerati diuturnis ergastulis. his auditis regina crudelis et impia, vestibus dolore conscissis talia clamabat „o serve dei Severine . . . . . et aurifices protinus accipientes sacramentum ac dimittentes infantulum pariter et ipsi dimissi sunt. (*Mon. Germ. Hist. Auct. antiquissimi* I, 2. cap. VIII. S. 11. Hds³ 454). Da aber der wirkliche Zusammenhang dieser Episode mit unserer Sage durchaus nicht bewiesen werden kann, so ist es nicht nötig, hier darauf näher einzugehen (vgl. hiezu Jiriczek S. 30 f., Sijmons § 64).

in zahlreichen literarischen Erzeugnissen mit ihr in Berührung gebracht.

Wir wollen uns nun bei der Untersuchung derselben zunächst mit der mittelalterlichen Literatur befassen und behandeln daher

A. Die literarischen Überlieferungen, Zeugnisse und Anspielungen des Mittelalters.

Die Verbreitungsgeschichte der Wielandsage im Mittelalter ist nach den von der Forschung gewonnenen Resultaten folgende:

Als Wiege der Sage ist Niederdeutschland (Sachsen) anzusehen (vgl. oben Kap. I, c). Von da ergiessen sich schon frühzeitig nacheinander zwei Hauptströme der Sage nach England und nach dem Norden. Auch nach Oberdeutschland wandert die Sage, ohne jedoch dort festen Fuss zu fassen. In der Heimat selbst lebt die Sage unterdess immer weiter und bildet im Laufe der Zeiten neue Variationen, die wieder in verschiedene Richtungen ausströmen, so dass vor dem 12. Jahrh. ein neuer Sagenzufluss nach England und dann wiederholt nach dem Norden gehen konnte. Vom Norden war bereits im 10. Jahrh. die Kunde vom Schmiede Wieland durch die Normannen nach Frankreich gebracht worden. Endlich finden sich in niederländischen Gedichten aus dem Siegfried-Dietrichsagenkreise Anspielungen auf die Wielandsage.

Diesem Stammbaum der Sagenverbreitung zufolge trete ich nun an die Behandlung der einzelnen Gruppen heran, dabei stets das chronologische und geographische Prinzip im Auge behaltend. Die Glieder einer jeden Gruppe sind ebenfalls chronologisch geordnet (mit einer Ausnahme: unter den ae. Zeugnissen wird Dêors Klage als das wichtigere Zeugnis vor Bêowulf und die Waldere-Bruchstücke gestellt). Endlich gebe ich am Schlusse einer jeden geographischen Gruppe die etwaigen Lokalzeugnisse der Sage.

Die früheste Gruppe bilden

Die altenglischen Zeugnisse.[1])

Hierher gehören:

Das Clermonter Runenkästchen (Franks Casket)[2])
aus dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrh.
Ausgabe von W. Viëtor, Marburg 1901. 2 Hefte.

„The Franks Casket" bietet das älteste Zeugnis für unsere Sage.[3]) Auf diesem Kästchen aus Walrossbein ist auf der vorderen Seite links eine Scene aus der Wielandsage dargestellt, wie solches zuerst Bugge erkannt hat (s. Stephens, Old Run. Mon., S. LXIX f.).

Bugge's Deutung dieser Scene ist folgende:

Ein Weib, Beadohild, kommt mit ihrer Dienerin zu Wéland. Der Körper ihres erschlagenen Bruders liegt am Boden und ein anderer Mann, Egil, Wélands Bruder, fängt Vögel.

Jiriczek, a. a. O. S. 19 f., deutet nun die letztgenannte Person anders. Seiner Auffassung nach stellt sie einen Königssohn dar, der auf der Jagd nach Vögeln begriffen ist.

In der That ist Jiriczek's Erklärung, der sich auch Sijmons (S. 724, Note) rückhaltslos angeschlossen hat, sehr überzeugend. Denn wäre Bugge's Deutung die richtige, so müssten bereits in so früher Zeit zwei Varianten der Fluchtscene be-

---

[1]) Vgl. Depping, *Vél. le F. chap.* III, Binz, *Beitr.* XX, 186 ff., Jiriczek S. 28 f.

[2]) Vgl. Stephens, *Old North. Run. Mon.* *, Wülker, *Grundriss* S. 356 f. (Literaturangabe), *Bibl. d. ags. Poesie I.* *, *E. Lit.-Gesch.* S. 19*, K. Hofmann, *Sitz.ber. d. kgl. bayer. Akad. d. Wiss.* 71, 665 ff., 72, 461 f., Brooke, *E. E. Lit.* I, 84, Note, Binz, a. a. O. S. 188, Jiriczek a. a. O. S. 16 ff. und die *Deutsche Heldens.* *, 2. Aufl. Leipzig 1897, S. 162, Sijmons § 12, 62, E. Wadstein, *The Clermont Run. Casket* *, Upsala 1900, A. S. Napier, *The Franks Casket* *, Oxford 1901, W. Viëtor, *Das ags. Runenkästchen aus Auzon bei Clermont-Ferrand* *, Marburg 1901, 2 Hefte. H. Gering, *ZfdPh.* XXXIII, 40 f. — Die mit * bezeichneten Abhandlungen enthalten Abbildungen des Kästchens.

[3]) Obwohl für unsere Sage kein literarisches, sondern lediglich bildliches Zeugnis, dürfte doch dies hier der geeignetste Ort für seine Aufnahme sein.

kannt gewesen sein: die Flucht mit Hilfe des Ringes und die Flucht vermittelst des Federhemdes. Aber es ist doch gewiss nicht wahrscheinlich, dass zu einer Zeit, in welcher die albische Natur des Helden noch nicht vergessen war, wie die jüngere Vkv. bezeugt, zugleich an eine Flucht vermittelst des künstlich gefertigten Federhemdes gedacht worden sei.

Anmerkung. Die letzten Herausgeber des ae. Runenkästchens — Napier, Wadstein, Viëtor — behalten Bugge's Deutung bei. Wadstein insbesondere tritt für diese ein und sucht Jiriczek's Ausführungen zu entkräften. Doch vermögen alle von ihm angeführten Gründe mich nicht zu bestimmen, Jiriczek's Ansicht aufzugeben.[1])

So zeigt also das Clermonter Runenkästchen die Scene von Wieland's Rache in ihren beiden entscheidenden Momenten, der Tötung der Königssöhne und der Entehrung der Königstochter (Sijmons § 62).[2])

Dêor's Klage (Des Sängers Trost).[3]) 8. Jahrh.

Text nach Grein-Wülker I 278—280.

In diesem Gedichte wird anspielungsweise auf die wesentlichsten Züge unserer Sage hingewiesen: Wêland's Fesselung

[1]) Viëtor nimmt nicht so entschieden wie Wadstein zu dieser Frage Stellung. Er sagt: „Jiriczek und Sijmons halten diesen Zug der Sage für jünger und sehen in der Figur einen der auf der Jagd verirrten Königssöhne [?]. Auch Wadstein bezweifelt die Richtigkeit dieser Annahme und weist Jiriczek's Gründe zurück." — Napier nimmt auf Jiriczek's Deutung gar nicht Bezug.

[2]) Auch eine Scene auf dem Deckelbilde des Runenkästchens ist für uns nicht ohne Interesse, da ein dort abgebildeter Bogenschütze, der im Kampf mit zahlreichen Angreifern liegt, als Egil (der Name Ægili ist gleichfalls auf dem Bilde in Runen zu lesen), der aus der ThS. als Bogenschütze bekannte Bruder Wieland's, erklärt wird, so bereits von Bugge, etc. Dass sich Reminiscenzen an dieselbe Geschichte von Egil in englischen Balladen erhalten haben, sucht Wadstein a. a. O. an der Hand einer solchen nachzuweisen. Während H. Gering, *ZfdA.* XXXIII. 40f. geneigt ist, der Ansicht Wadstein's beizupflichten, weisen dagegen Napier und Viëtor die Berechtigung zu einer solchen Annahme zurück. Da wir hier nun jedenfalls den Bruder Wieland's ohne Zusammenhang mit unserer Sage vor uns haben, so dürfte dieser kurze Hinweis auf diese Scene vollauf genügen.

[3]) Vgl. Kemble, *The Saxons* I, 421; Brooke a. a. O. I. 8,

durch König Nîđhâd und die Schwängerung der ihrer Brüder beraubten Beadohild (Sijmons § 62).

Die betreffenden Strophen lauten: [1])

Wêland him be wurnan [2]) wræces cunnade,
ânhŷdig eorl earfoþa drêag.
hæfde him tô gesîþþe sorge and longaþ,
wintercealde wræce: wêan oft onfond,
siþþan hine Nîđhâd on nêde legde,
swoncre seonobende [3]), onsyllan monn.
þæs oferêode, þisses swâ mæg!
Beadohilde ne wæs hyre brôþra dêaþ
on sefan swâ sâr swâ hyre sylfre þing,
þæt hêo gearolîce ongieten hæfde,
þæt hêo êacen wæs, âfre ne meahte
þrîste geþencan, hû ymb þæt sceolde.
þæs oferêode, þisses swâ mæg!

Zeigen nun die beiden angeführten Strophen des ae. Liedes vollkommene Übereinstimmung mit dem Berichte der Vkv., so kann der Dichter dennoch keine nordische Quelle benutzt haben, da die von ihm gebrauchten Namensformen nicht die nordischen, sondern die deutschen sind, nur anglisiert (Kögel a. a. O. S. 102 f., Binz a. a. O. S. 189). Es bleibt also nur die Annahme offen, dass der altengl. und der nordischen Überlieferung eine gemeinsame Quelle zu Grunde gelegen hat, ein niederdeutsches Lied von Wêland's Gefangenschaft und Rache (Niedner, ZfdA. XXXIII, 36; Kögel a. a. O. S. 103; Jiriczek S. 29; Sijmons § 62).

Note B 326; *Hds*[3] N 8, 1; Niedner, *ZfdA.* XXXIII, 24 ff.; Kögel, *Deutsche Litg.* I, 101 ff.; Binz, a. a. O., S. 186; Jiriczek, S. 28, Note 1; Sijmons, § 13, 62; ten Brink, *E. Litg.*[2] I, 71 f.

[1]) Ich habe in den angeführten ae. Texten die Längezeichen eingesetzt, wenn sie in den benutzten Ausgaben nicht vollständig angegeben waren.

[2]) Kögel schlägt statt *bewurman* die Form *be wurnan* vor.

[3]) Ebenfalls nach Kögel.

Bêowulf[1]) (gehört spätestens dem 8. Jahrh. an).
Text nach der Ausgabe von Heyne-Socin.

Im Bêowulf wird Wêland ein kunstvoll gearbeitetes Panzerkleid zugeschrieben. v. 452 ff. richtet Bêowulf an Hrôđgâr, den Dänenkönig, die Bitte:

'*Onsend Higelâce, gif mec hild nime,*
beadu-scrûda betst, þæt mîne brêost wered,
hrægla sêlest; þæt is Hrædlan lâf,
Wêlandes geweorc.'.

Die Namensform Wêland beweist wiederum (vgl. oben Dêor's Klage), dass der altengl. Dichter sich auf die deutsche, nicht die nordische Sage bezieht.

Die altenglischen Waldere-Bruchstücke.[2])
Mitte des 8. Jahrh.
Text nach Holthausen's Ausgabe, Göteborg 1899.

Diese Bruchstücke — sie gehen auf die allemannische Tradition der Waltharisage zurück (vgl. Sijmons § 65) — bestehen aus nur zwei Blättern. Im ersten Blatte wird Wêland's Schmiedekunst gepriesen, während im zweiten Widia Wêland's Sohn genannt wird.[3]) Die betreffenden Verse lauten (nach Holthausen S. 14 f.):

(I a) *hyrde hyne georne:*
'*Huru Wêlandes worc ne*[4]) *geswîceđ*
monna ængum[5]) *đâra đe Mimming can*

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 133; Kemble a. a. O. I, 420; Brooke a. a. O. I, 106; *Hds*³ N 6, 1; Sijmons § 13, 23 f.

[2]) Vgl. Müllenhoff. *ZE* 7; Brooke, a. a. O. I, 136, 139 f.; Kögel a. a. O. S. 235 ff.; Binz a. a. O. S. 187, 217 ff.; Sijmons § 13; ten Brink I² 37 f.; Trautmann, *Bonner Beiträge zur Anglistik* V. 162 ff., XI, 133 ff. (Trautmann's Abweichungen von Holthausen's Text gebe ich in den betreffenden Anmerkungen wieder).

[3]) Die früheste Erwähnung dieses Helden geschieht im *Wîdsîþ*. 124. 130, wo er Wudga der Genosse des Hama genannt wird.

[4]) Trautm. nê.

[5] Trautm. ǽnigum.

hear[d]ne[1]) *gehealdan. Oft æt hilde gedrêas*
swâtfâg and sweordwund sec[g] æfter ôđrum.
(IIa) *v.* 4. *Ic wât. þæt [h]it đôhte*[2]) *Đêodrîc* *W i d i a n*
selfum[3]) *onsendon, and êac sinc micel*
mâđma mid đŷ mêce. monig ôđres mid him
golde gegirwan — iûlêan genam[4]) —
þæs đe hine of nearwum Nîđhâdes mâg.
W ê l a n d e s b e a r n , W i d i a ût forlêt.

Ælfred's altengl. Übersetzung der 'Consolatio Philosophiae' des Boethius.[5]) 9. Jahrh.

Ausgabe W. J. Sedgefield. Oxford 1899.

Dem Verse des lateinischen Originals

'Ubi nunc fidelis ossa Fabricii manent'[6])

entspricht folgende Übersetzung Ælfred's:

Hwær synt nû þæs foremêran ⁊ þæs wîsan goldsmiđes bân Wêlondes? Forþî ic cwæđ þæs wîsan forþŷ þâm cræftegan nê mæg næfre his cræft losigan nê hine mon ne mæg þōn êđ on him geniman đe mon mæg þa sunnan âwendan of hiere stede. Hwær sint nû þæs *W ê l o n d e s* *bân, ođđe hwâ wât nû hwær hî wæron? (nach Sedgef. S. 46).*[7])

---

[1]) M. F o e r s t e r (E. St. XXIX, 108) hearde.

[2]) T r a u t m. Ic wât. þæt geðôhte.

[3]) T r a u t m. selfne.

[4]) T r a u t m. golde gegildan — iûlêan sellan.

[5]) Vgl. *Sagabibl.* II. 132; K e m b l e I. 421. *Hds*¹ N 14; B i n z a. a. O. S. 188; ten B r i n k I², 92 f.

[6]) Ausg. O r b a r i u s Lib. II. Carm. VII. v. 15.

[7]) In Ælfred's Metren lautet diese Stelle (nach S e d g e f. *Metr.* X. S. 165):

V. 33. hwær sint nû þæs wîsan W ê l a n d e s bân
þæs goldsmiðes, þe wæs geó mærost?
forþŷ ic cwæð þæs wisan W ê l a n d e s bán.
forþŷ ǽngum ne mæg eorðbûendra
se cræft losian þe him Crîst onlǽnð.
ne mæg mon ǽfre þý éð ǽnne wræccan
his cræftes beniman, þe mon oncerran mæg
sunnan onswifan. ⁊ ðisne swiftan rodor
of his rihtryne rinca ǽnig.
hwâ wát nû þæs wîsan W ê l a n d e s bân,
on hwelcum hî hlǽwa hrûsan þeccen?

J. Grimm bemerkt, ohne Zweifel richtig, zu dieser Übertragung Ælfred's: „In Fabricius lag ihm faber.“ (Hds³ N 14.)

Anmerkung. Auch einer Stelle in Ælfred's Übertragung der Weltgeschichte des Orosius dürfte derselbe Ideengang zu Grunde liegen. Dort sagt Æ. nämlich vom Geschlechte der Fabier 'þê mon hêt eall hiera cynn Fabiane, forþon hit ealra Romana ǽnlîcost wæs and cræftegast' (nach H. Sweet, E. E. T. S. London 1883. Pars I. S. 72).

Hiezu bemerkt Schilling: „Aus diesem an sich rätselhaften Zusatze erhellt, dass Æ. sich irgend eine Etymologie für den Namen Fabiane gebildet hatte: leider aber haben wir zu wenig Anhaltspunkte, um dieselbe zu ermitteln. Man wird jedoch unwillkürlich an die bekannte Stelle in der Trostschrift des Boetius erinnert, wo Æ. für Fabricius den *wîsan and foremǽran goldsmið Wêlond* setzt; in beiden Fällen ist der Stamm des latein. Eigennamens, der ja offenbar massgebend war, derselbe, und die Bezeichnungen *ǽnlîc* und *cræfteg* würden sich auch sehr wohl auf *Wêlond* anwenden lassen. Es ist daher nicht unmöglich, dass dem Zusatz in unserem Werke und der Namensvertauschung im Boetius derselbe Ideengang zu Grunde liegt.“ [1])

Den ae. Zeugnissen folgen zeitlich

Die beiden skandinavischen Überlieferungen.

Es sind dies die beiden Hauptüberlieferungen unserer Sage. Darum ist ihre genaueste Kenntnis zur Beurteilung der übrigen Zeugnisse von nöten.

Die ältere Überlieferung ist

Die Volundarkviđa.[2]) Ende des 9. Jahrh.

Ausgabe von K. Hildebrand, Paderborn 1876.

Wichtigkeit der Vkv. Die Vkv. ist die wichtigste Überlieferung unserer Sage, weil sie den ursprünglichen, dämonischen Charakter derselben am treuesten bewahrt hat.

Quelle der Vkv. Die Sage ist von Niederdeutschland nach Norden gedrungen (s. ob. Kap. I, c).

---

[1]) H. Schilling, *König Ælfred's ags. Bearb. d. Weltgesch. des Orosius.* Diss. Halle a. S. 1886; vgl. auch Binz, a. a. O., S. 188.

[2]) S. die Angabe der wichtigsten die *Vkv.* (und *ThS.*) behandelnden Werke bei Sijmons, § 62 (Schluss).

Inhalt der Vkv. (s. ob. I a. I b Anm.).

Die zwei Teile der Vkv.: Prosanotiz am Anfang und stroph. Teil; ihre höchst lose Verbindung zu einem Ganzen.

Eine kurze Bezugnahme auf diesen Gegenstand erfolgte bereits oben (I b), insofern dort festgestellt wurde, dass die beiden Teile der Vkv. ihren Ursprung in zwei verschiedenen Liedern nehmen. Über ihre Verbindung zu einem Ganzen ist nun hier in Kürze auszuführen:

Die Prosanotiz endigt mit dem Bericht vom einsamen Zurückbleiben Vølunds im Wolfsthal, und der stroph. Teil vermeldet darauf die Gefangennahme des einsamen Vølund durch König Níđuđ. Der Redaktor beider Lieder benutzte darum offenbar das einsame Verweilen des Helden im Wolfsthal als Bindeglied für die beiden Berichte der Vkv.

Allein diese Verbindung ist nun eben nur eine gewaltsame, die viele Unklarheiten an sich trägt. Denn beide Berichte werden einzig durch den Namen des Helden[1]) und einen rätselhaften Ring zusammengehalten. Wie sollten wir aber vom Zusammenhange beider Teile ein klares Bild gewinnen können, wenn an ihrer Verbindungskette wichtige Glieder fehlen und durch keine Kombination ergänzt werden können?

Bedeutung des Ringes in der Vkv.[2]) Dieser Ring muss ursprünglich in beiden Berichten eine sehr bedeutende Rolle gespielt haben, deren Kenntnis später allerdings verloren gegangen ist. Wird uns ja noch aus der Vkv. selbst seine überaus grosse Wichtigkeit durch folgende Punkte klar:

1. Die Krieger des Königs suchen ihn vor allem in ihre Gewalt zu bekommen, bevor sie sich noch an den Helden selbst wagen (Str. 9).

2. Der König gibt ihn seiner Tochter (Prosastelle nach Str. 16), und diese rühmt sich des Ringes (Str. 26).

---

[1]) Nichts zwingt uns, verschiedene Helden in beiden Berichten anzunehmen, wie dies M. Rieger, *Germ.* III, 176, und K. Meyer, *Germ.* XIV, 286, thun. Schon F. Liebrecht, a. a. O., S. 249, hält eine solche Scheidung für unwahrscheinlich.

[2]) Die erschöpfende Behandlung dieses Gegenstandes unter Würdigung der verschiedenen, zu Tage getretenen Ansichten s. bei Jiriczek, S. 11 ff.

3. Vølund erhebt sich unmittelbar nachdem er den Ring wieder gewonnen hat in die Lüfte (Str. 29).

Letzterer Punkt legt besonders nahe, dass der Ring eine Zauberkraft besass, die es Vølund ermöglichte, sich in die Luft zu erheben. Er muss also ein Flugring gewesen sein.

Als Resultat dieser Untersuchung steht also fest:

Vølund unternimmt in der Vkv. seine Flucht mit Hilfe des wiedergewonnenen Ringes.[1])

Als jüngere Überlieferung tritt neben die Vkv.

Die Thiđrekssaga (Vilkinasaga). 13. Jahrh.

Ausgabe Unger. Christiania 1853.

Die *Velentgeschichte* (c. 57—79).

Die ThS. gibt in diesem Abschnitt die Form wieder, welche unsere Sage im 12—13. Jahrh. auf dem heimischen Boden angenommen hat (Jiriczek S. 34).

Über die verschiedenen uns erhaltenen Redaktionen der Wielandpartie der ThS. s. Jiriczek S. 35.

Inhalt. Der Riese Vađe lebte in Seeland auf den Höfen, die sein Vater Villcinus ihm gegeben hatte.[2]) Er hatte einen Sohn, der Velent hiess. Diesen brachte er zu dem berühmten Schmiede Mimir in Hunaland in die Lehre. Zur selben Zeit war auch Sigurđ bei Mimir und spielte dessen Gesellen übel mit. Als Vađe vernahm, dass auch Velent von Sigurđ geschlagen ward, kam er, um ihn nach dreijährigem Aufenthalte bei Mimir heimzuholen und behielt ihn zwölf Monde bei sich. Dann brachte er ihn zu zwei Zwergen im Berge Kallava, welche die besten aller Schmiede waren. Unterwegs trug er den Sohn auf seinen Schultern über den Grœnasund. Den Zwergen zahlte er eine Mark Goldes dafür, dass sie seinem Sohne ein Jahr lang ihre Kunst lehrten.

[1]) Ich bemerke gleich bei dieser Gelegenheit, dass die Art und Weise, wie der Held die Flucht bewerkstelligt, den Hauptunterschied zwischen der älteren (Vkv.) und der jüngeren (ThS.) Überlieferung der Sage bildet (s. ob. S. 8 und unt. S. 17).

[2]) Wie Villcinus mit einem Meerweib Vađe zeugte, berichtet c. 23.

Jung Velent lernte nun alles, was seine Lehrmeister ihm zeigten und diese waren so zufrieden mit ihm, dass sie Vađe, als er nach Ablauf eines Jahres zurückgekehrt war, den Sohn heimzuholen, um ein Jahr Aufschub baten. Auch gaben sie ihm die Mark Goldes zurück. Doch reute sie jetzt ihre Freigebigkeit, und sie fügten deshalb die Bedingung bei, dass sie Velent töten dürften, wenn der Vater nicht am bestimmten Tage einträfe. Vađe gab hiezu seine Einwilligung, gebrauchte aber vor seinem Weggehen die Vorsicht, dem Sohne an einem heimlichen Orte ein Schwert zu hinterlegen, auf dass er sein Leben gegen die Zwerge verteidigen könnte, wenn irgend ein Unfall den Vater hindere, rechtzeitig einzutreffen. Als das Jahr zu Ende ging, machte sich Vađe wieder auf den Weg und erreichte den Berg drei Tage bevor er geöffnet ward. Müde von der Reise legte er sich nun nieder, um auszuruhen, wurde aber während des Schlafes von einem herabstürzenden Felsstücke begraben. Am bestimmten Tage öffneten die Zwerge den Berg. Als Velent die herabgestürzten Felsmassen sah, erriet er den Untergang des Vaters und ging sein Schwert zu suchen. Mit diesem tötete er die beiden Zwerge. Hierauf nahm er ihre Schmiedewerkzeuge und ihre Schätze, lud sie auf den Rücken eines Pferdes und verliess den Berg, gegen Norden ziehend. Nach drei Tagen gelangte er ans Ufer der Visara, fällte dort einen Baum und höhlte ihn zum Kahne.[1]) In diesem Fahrzeuge erreichte er die See und landete nach 18 Tagen an der Küste von Jütland, worüber König Niđung herrschte, indem sein Boot in Fischernetze sich verfing und von den Fischern ans Land gezogen wurde. Niđung nahm ihn gut auf und wies ihm einen Dienst bei Hofe an. Bald hatte Velent Gelegenheit, eine Probe seiner Schmiedekunst abzulegen. Als er eines Tages mit dem Reinigen dreier ihm anvertrauter Tischmesser beschäftigt war, fiel ihm eines davon ins Meer, und er fertigte nun, um den

[1]) In Chaucer's *Merchaunt's Tale* v. 9297 findet sich eine Anspielung auf Wade's Boot. Doch ist die angenommene Identität mit dem Boote Wieland's nur imaginär. Jiriczek, S. 36, Note 2; vgl. *ZfdA.* VI, 66 f. Über Wade in den me. Zeugnissen s. Binz, a. a. O., S. 196 ff.

Verlust desselben zu verbergen, ein anderes, ganz gleich dem verlorenen.[1]) Bei Tische ward dem Könige die wunderbare Schärfe des Messers kund und Velent musste sich schliesslich als dessen Verfertiger bekennen. Amilias, der Schmied des Königs, trug nun, um seine Ehre zu retten, Velent eine Wette an, wer die besten Waffen schmieden könne. Als nach einem Jahre die Wette zum Austrag kam[2]), da durchschnitt das Schwert Velents, das er Mimung benannte, die Rüstung des Gegners so sachte, dass dieser es gar nicht gewahr wurde. Als er aber auf die Aufforderung Velent's hin sich schüttelte, fiel er in zwei Hälften entzwei.[3]) Die Wette ward somit von Velent aufs glänzendste gewonnen. Einige

---

[1]) Er thut dies heimlich in der Werkstätte des Hofschmiedes Amilias und lässt als Zeichen seiner Kunst auf dem Amboss einen kunstvollen, dreikantigen Nagel liegen, den er gleichfalls in dieser kurzen Zeit geschmiedet hat.

[2]) Doch liegt zeitlich noch die Reginnepisode dazwischen: Reginn, ein Ritter des Königs, hatte Velent's Werkzeuge und Schätze, die dieser nach seiner Ankunft vergraben, entwendet. Vel. erinnerte sich nun zwar, damals einen Mann in der Nähe gesehen zu haben, kannte jedoch dessen Namen nicht. Nun befahl der König das Aufgebot aller seiner Mannen, um den Thäter ausfindig zu machen, doch war dies vergebens, da Reg. als Gesandter in Schweden weilte. Vel. fertigte nun in dieser Not die Bildsäule des Diebes und siehe, Niđung erkannte sofort seinen Ritter Reginn. Nach seiner Rückkehr musste nun dieser das gestohlene Gut zurückgeben.

[3]) Zur Herstellung des Schwertes Mimung ist zu bemerken: Der Künstler schmiedete ein Schwert und liess es, um seine Schärfe zu erproben, ein im Strome dahinschwimmendes Bündel Wolle durchschneiden. Dann zerfeilte er die Waffe wieder und stellte sie von neuem aus gereinigtem Eisen her, das er aus dem Dünger von Mastvögeln, unter deren Mastung er die Späne seines zerfeilten Schwertes gemischt, nach Ausscheidung der Schlacke gewonnen. Eine zweite Probe: dasselbe Verfahren des Zerfeilens und Wiederherstellens der Waffe, bis bei einer dritten Probe endlich das Schwert nach des Meisters Zufriedenheit das Wollbündel durchschnitt. Was übrigens diese Schwertprobe am Flusse anbelangt, so heisst es schon genau so von Sigurd in der *Volsungasaga: hann fór till árinnar með ullarlagð ok kastar ígegn straumi, ok tók ísundr, er hann brá við sverðinu* (Wilken, *Vols. saga* c. 15 5—6). Jiriczek (S. 41) weist jedoch die Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses der in der ThS. erzählten Schwertprobe von dieser und anderen nordischen Quellen zurück.

Zeit später zog der König zu einem Kriege aus und bemerkte am Abend vor der Schlacht, dass er seinen Siegstein vergessen. Nun versprach er demjenigen Ritter, der den Stein vor Tagesanbruch herbeibrächte, die Hälfte seines Reiches und die Hand seiner Tochter. Allein niemand wagte dies Unternehmen, das für unausführbar gelten musste, da das Heer bereits fünf Tagemärsche vom Hofe des Königs entfernt war. Da wandte sich Nið. an Velent und dieser vollbrachte mit seinem Rosse Skemming[1]) das unmöglich Scheinende. Doch erhielt er vom Könige nicht den versprochenen Lohn, er wurde vielmehr verbannt, weil er bei seiner Rückkehr den Truchsess des Königs, der ihm den Siegstein abnehmen wollte, erschlagen hatte. Um Rache zu nehmen, kehrte er heimlich an den Hof zurück und mischte Gift in die Speise des Königs. Sein Plan misslang aber, da ein Zaubermesser der Königstochter den Betrug offenbarte. Vol., auf den sich der Verdacht des Königs sogleich lenkte, wurde ergriffen. Ihn zu strafen, ordnete Nið. die Durchschneidung seiner Kniesehnen an — wie in der Vkv., mit der auch die nun folgenden Scenen von Velent's Rache, der Tötung der Königssöhne und Schändung der Königstochter, übereinstimmen. Die Fluchtscene hingegen weicht wiederum ganz und gar von der älteren Überlieferung ab (vgl. ob., S. 14, Anm. 1). Die ThS. berichtet hier, dass Egill, Velent's Bruder, der berühmte Bogenschütze, um diese Zeit an den Hof des Königs kam, von Vel. herbeigerufen. Der grausame Herrscher nötigte ihn, als Probe seiner Kunst einen Apfel vom Haupte seines eigenen Kindes zu schiessen. Vel. ersuchte den Bruder, Federn von allen Vögeln für ihn zu sammeln und bereitete dann aus diesen ein Federhemd, um mit dessen Hilfe jetzt nach Vollendung seiner Rache zu entfliegen. Er erhob sich also in die Lüfte.[2]) Vom höchsten Turme des Palastes

[1]) In Anbetracht der wunderbaren Schnelligkeit des Pferdes sind wir zur Annahme geneigt, dass es das von den Zwergen weggeführte war. Doch wie brachte es Vel. in seinem Boote über die See? (vgl. Jiriczek, S. 47, Note 1).

[2]) Der Erhebung Velent's in die Lüfte geht eine komische Scene

herab verkündete er dem Könige seine Rache und flog dann davon.[1]) Nið. aber starb bald darauf und überliess das Reich seinem dritten Sohne Otvin, welcher sich nachher mit Vel. aussöhnte. Die Königstochter gebar einen Sohn Viðga und wurde noch von Vel. geheiratet.

Untersuchung der Sage (nach Jiriczek S. 35 ff., Sijmons § 65).

1. *Der Riese Vaðe, Velent's Vater: Ansätze zu einer cyklischen Verbindung.*

Wie Widia (ThS. Viðga) bereits in den Waldere-Bruchstücken (s. ob.) als Wêland's Sohn bezeugt wird, so nennt jetzt die ThS. weiter einen Vater Velent's, den Riesen Vaðe.

Ist nun die Albennatur des Helden (in der Vkv. wird er álfa lióði str. 11[3], vísi álfa str. 14[4], 32[2] genannt) der ThS. bereits nicht mehr bekannt, so zeigt doch seine Abstammung von einem Riesen, dass das Bewusstsein seiner übernatürlichen Herkunft noch nicht erloschen (Jiriczek S. 36).

Ziehen wir dann weiter in Erwägung, dass die Sage Wate als den besten Schiffer kennt (Binz a. a. O. S. 196 ff.; Sijmons § 60), dass ferner auch Eigel, der beste Schütze, und der gewaltige Jäger Nordian mit Velent's Person als Bruder, bezw. Oheim verbunden werden (Sijmons § 65), so müssen wir mit Müllenhoff (ZfdA. VI, 67) an die Absichtlichkeit dieser Zusammenstellung glauben.

Hat darum die ThS. um Wieland, den besten Waffenschmied, andere Meister in Künsten und Fertigkeiten gruppiert, so sind darin schüchterne Ansätze zur cyklischen Verbindung der Wielandsage zu erkennen (Sijmons § 65).

2. *Velent's Jugendgeschichte* (c. 57—62).

Die Jugendabenteuer Velent's tragen den Stempel junger

voraus: Egill fällt bei der Erprobung der Schwingen, zu welcher ihn Vel. eingeladen hatte, heftig zu Boden. Dem Rate seines Bruders gemäss, der sein Davonfliegen befürchtete, hatte er sich mit dem Winde niedergelassen und wurde so mit grosser Gewalt zur Erde geschleudert.

[1]) Egill musste zwar auf Befehl des Königs nach dem Bruder schiessen, traf jedoch nur eine mit dem Blute der Königssöhne gefüllte Blase, wie zuvor unter den Brüdern verabredet war.

Sagenbildung. Da man die albische Natur des Helden, der die Schmiedekunst eigentümlich war, nicht mehr verstand, so werden Mimir und die beiden Zwerge seine Lehrmeister. Velent's Jugendgeschichte wird auf diese Weise zum Teil mit der Siegfriedsage, zum Teil mit der Zwergsage verknüpft, das Ganze aber ist als eine Vermengung von zwei Parallelberichten anzusehen, von denen der erste uns überflüssig erscheinen muss und sich einzig aus dem Bestreben nach äusserer Verkettung mit der Siegfriedsage erklären lässt.

3. *Erweiterung des Stoffes: Ameliasepisode—Reginnepisode—Truchsessepisode* (c. 62—72).

Ameliasepisode. Der Bericht vom Wettstreite der beiden Schmiede ist nach Niedner (ZfdA. XXIII, 29 Anm. 2 und Jiriczek S. 44) als der älteste Bestand dieses Abschnittes anzusehen. Eine Bestätigung dieser Annahme mögen wir in der Sachsenwaldsage (s. S. 22) erblicken.

Anmerkung. Die Wette beider Schmiede hat die Herstellung des Mimung zur Folge. Depping, a. a. O. S. 54, berichtet nun von den Schwertfegern Bagdads dasselbe Herstellungsverfahren ihrer Schwerter. Wir haben deshalb guten Grund anzunehmen, dass die Entstehung des Berichtes von Mimung's Schmiedung erst der Zeit der Kreuzzüge angehört, welche das Abendland mit dem Morgenland in Verbindung brachten. Selbst der Bericht von der Schwertprobe zwingt uns nicht, eine frühere Zeit anzusetzen (s. Jiriczek S. 41 f.). — Um auch noch die Wortbildung von Mimung zur Sprache zu bringen, so verwirft Jiriczek (S. 39) die Annahme, dass Mimung nach Velent's Lehrmeister Mimir benannt worden.

Reginnepisode. Bezüglich dieser Episode dürfen wir uns wohl mit Jiriczek, S. 45 f., der Ansicht von K. Meyer, Germ. XIV. 296 anschliessen, der aus der Schöpfung der plastischen Figur Reginn's eine späte Entstehung dieser Episode ableitet. Sie setzt eine Zeit voraus, in der plastische Werke in Sachsen als nichts Ungewöhnliches mehr angesehen werden, also 11.—12. Jahrh.

Truchsessepisode. Jiriczek äussert sich (S. 47): „Der König, der um einer Hilfeleistung willen dem Helfer das halbe Reich und die Hand der Tochter verspricht, das zauber-

haft schnelle Zurücklegen grosser Strecken auf einem besonderen Pferd, der neidische Truchsess (Ritter, Hofmann), der sich unehrlicherweise den Preis zuwenden will, sind alles wohlbekannte Märchenzüge, die hier zu einem kleinen frei erfundenen Roman zusammengestellt sind."

Legen wir nun auch noch dem Versuche Velent's, die Königstochter durch Liebeszauber zu überlisten, ein Märchenmotiv zu Grunde, so dürfte wohl die Annahme richtig sein, dass all diese Märchenzüge zu einem Ganzen verbunden wurden, um eine Ursache für die Ungnade des Königs und die grausame Bestrafung Velent's herbeizuführen. Denn da dieser in der ThS. vom Könige freundschaftlich aufgenommen wurde, so müssen, um seine Bestrafung nach dem Muster der Vkv. zu ermöglichen, die Gründe dafür erst geschaffen werden.

4. *Velent's Gefangenschaft, Rache und Flucht.* c. 73—78.

Dieser Teil zeigt in den Grundzügen völlige Übereinstimmung mit der von der Vkv. vertretenen Sagenform; im einzelnen finden sich jedoch Abweichungen und Änderungen, welche wiederum einen jüngeren Charakter tragen.

In der alten Überlieferung ist Bǫđvild das Opfer einer dämonischen Rache, in der ThS. erfolgt Wiederversöhnung und Heirat. Der Ring hat in der ThS. seine ganze Bedeutung verloren und ist zum gewöhnlichen Ring herabgesunken, der niemals Velent angehört hat. Dass dieser ihn wieder zurückgibt, anstatt unmittelbar nach Vollführung seiner Rache mit seiner Hilfe sich in die Luft zu erheben, dies ist als die am meisten charakteristische Abweichung der ThS. von der alten Überlieferung anzusehen (vgl. ob. S. 14).

Egillepisode. Die Apfelschussscene ist eine Umbildung der nordischen H e m i n g s a g e (s. Sijmons § 65). Wahrscheinlich wurde der Sagaschreiber zur Einführung Egill's angeregt durch die Andeutung in der Vkv. str. 37 [5—8]:

erat svá mađr hár
at þik af hesti taki,
né svá ǫflugr
at þik neđan skióti.

Denn seine Kenntnis der Vkv. lässt sich aus zwei Stellen nachweisen: c. 69 verrät er Kenntnis der älteren nordischen Tradition, wenn er von Velent spricht 'er Væringiar kalla Volond', und c. 75 nennt er Egill 'Olrunar Egil'. Ǫlrún kennen wir aber aus der Vkv. als Egill's Weib.

Auch weist der Zug, dass Vel. ThS. c. 73 die beiden Knaben bei ihrem ersten Besuche zurückschickt und sie bei frischgefallenem Schnee rückwärts gehend wiederkommen heisst, auf eine vollständigere Gestalt der Vkv., in deren jetzigen Fassung Vǫlund's Aufforderung 'komið annars dags' (str. 22^2) kaum genügend begründet ist (nach Sijmons § 62).

Egill's Erscheinen ist einzig, um Velent's Flucht zu ermöglichen, benötigt. Darum dürfte der Schluss gestattet sein:

Die Egillepisode gehört dem Sagaschreiber selbst an und an sie anschliessend auch die Fluchtscene; denn Franks Casket dürfte einen alten Ursprung der letzteren nicht beweisen (vgl. ob. S. 8). Beide Scenen sind somit als literarische Erfindungen anzusehen.

Als Resultat unserer Zerlegung der ThS. in ihre einzelnen Teile ergibt sich endlich:

5. *Schlussfolgerung.* Neben der Anlehnung an die alte Überlieferung der Sage (Vkv.) stossen wir in der Velentgeschichte der ThS. noch auf andere deutsche und skandinavische Sagen (Siegfried-, Zwergsage; Hemingsage), auf indogermanische Märchenmotive (Truchsessscene), auf Kunst- und Handwerksanekdoten (Schaffung von Mimung und Reginn's Bildsäule), endlich auf eigene literarische Erfindungen des Sagaschreibers (Egillepisode und Flucht Velent's im Vogelgewande), so dass das Ganze einen bunt zusammengewürfelten Charakter trägt.

Das also ist die ThS., worin sich die Gestaltung unserer Sage während des 12.—13. Jahrh. auf ihrem Heimatsboden, Niederdeutschland, wiederspiegelt.

Unmittelbar an die ThS. sind anzureihen

Die Sachsenwaldsage und die nordischen Zeugnisse, welche gleich der ThS. ihre Quelle in Niederdeutschland haben.

Die Sachsenwaldsage.[1])

(Von Wedde aus dem Volksmund aufgezeichnet im Jahrb. d. Vereins f. niederdeutsche Sprachf. 1875. I 104 f.)

Sie lautet: *„Am Bache Aue [im Sachsenwald] . . . lag vor vierzig Jahren die Stangenmühle, deren Mühlendamm heute noch steht. Dort hauste in alter Zeit der Schmied Mêland oder Ammêland. Er schmiedete die besten aller Waffen: Gewährsmann, — Holzvogt Brant, — hat noch ein dreikantiges, armdickes, 10′ langes, an beiden Enden zugespitztes Schmiedeeisen in der Erde gefunden, das er auf Mêland zurückführt. Einst wollte Mêland das Land verlassen; aber der König, der ihn nicht entbehren wollte, liess ihm die Augen ausstechen. So schmiedete er mit Zwang weiter. Des alten Brant Berichterstatter, ein Knecht, der zu Anfang des Jahrhds. schon ein Greis war, hat noch eine lange Geschichte davon gewusst, die Brant, als ich ihn kennen lernte, schon vergessen hatte. Auch wollte Brant wissen, dass schon vor Mêland ein anderer Schmied dort im Walde und zwar in derselben Schmiede sein Handwerk betrieben habe. Der sei aber bankerott geworden und nach Hamburg gezogen.“*

Diese Erzählung bietet unzweideutig einen letzten, schon erlöschenden Rest der Wielandsage. Mêland ist offenbar Kompromissform aus Wêland und Amêlias. Im Namen Mêland oder Ammêland zeigt sich somit noch eine Spur der Existenz von Velent's Rivalen Amelias (Jiriczek S. 44, 54). Die Quelle der Sachsenwaldsage ist demnach dieselbe wie die der ThS., nämlich die bodenständige Überlieferung Sachsens (Niederdeutschlands).

Die nordischen Heldenlieder (Folkeviser, Kämpaviser).[2])

(Enthalten viser von Vidrik Verlandson.)

Diese Lieder gelangten noch vor dem 13. Jahrh. aus Niederdeutschland nach dem Norden. Denn sie enthalten

---

[1]) Vgl. E. H. Meyer, *Anz.* XIII, 30; *Hds*³ 492; Jiriczek S. 29 Note 3, S. 44. 54; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. *Stud.*, hrsg. von Daub und Kreuzer IV, 243 ff.; *Sagabibl.*

Einiges, wovon die aus dem 13. Jahrh. stammende ThS. nichts mehr weiss (Hds³ N 144, Jiriczek S. 33 f.).

Sie wurden von dem dänischen und schwedischen Volke gesungen. Wir finden sie in Grundtvig's *'Danmarks Gamle Folkeviser'* und Arwidsson's *'Svenska Fornsånger'* gesammelt.

Da beide Sammlungen von 'Vidrik Verlandson' in derselben Weise berichten, so führe ich nur Stellen aus der ersteren an:

Die 'Danmarks Gamle Folkeviser' (Ausgabe Kopenhagen 1853) handeln I N 7 (A-H) von 'Kong Didrik og hans Kæmper'. Ich habe im folgenden die Verse ausgewählt, welche in Beziehung zu unserer Sage stehen.

A. str. 17 berichtet Vidrik Verlandson:

> „*Skeminng saa heder min guode hest,*
> *er født paa Grimmer-stodt:*
> *Mimring heder mitt guode suerdt,*
> *thett rinder y kiempe-blod.*"

A. str. 45 werden seine Zeichen übereinstimmend mit der ThS. c. 81. 175. 330 beschrieben:

> „*Ther skiner y denn andenn skioldt*
> *en hamer och enn thanng:*
> *denn fører Viderick Verlandzønn,*
> *beder sla och inngen thage thill fange.*"

B. str. 15 sagt er von sich selbst:

> „*Werlandt heder min fader,*
> *war en smedt well skøn:*
> *Buodell hede min moder*
> *en konig-dather wen.*

Hierzu bemerkt Sijmons § 65: „Besonderes Interesse erregt der Name Buodell für Witege's Mutter, der, wenn er auf jüngerem niederdeutschen Sagenimport beruht, den Namen der Königstochter *Baduhild auch für die sächsische Sage sichert." [1])

II. 139 ff.; Rassmann, *Deutsche Heldens.* II, 259; *Hds*³ N 144; Jiriczek S. 33 f.; Sijmons § 65.

[1]) Die *'Svenska Fornsånger'* handeln in demselben Sinne von Vidrik: I N 3 (Widrik Werlandsons Kamp med Högben Rese; vgl. ThS.

Ein Zeugnis von Hermann Chytraeus in 'Mindesmårker i Skaane, Halland og Bleking', vom Jahre 1598.[1])

(Text nach Grundtvig a. a. O. I, 424 f.)

Dieses Zeugnis lautet: „*Apud Insulam Juam in ipso lacu a parte septentrionali castrum Brattisburgicum ab indigenis conditum esse, atque inundatione submersum ferunt. Huius fundator* V i t r i c u s V a l l a n d i f i l i u s *perhibetur, de quo miranda prodidit antiquitas. Patrem eius fabrum fuisse eumque magica arte insignem produnt, qui hunc Vitricum ex filia Regis cuiusdam Nortvagiae clandestino concubitu progenuit. Unde heroica parens, irae efferuiscentia excandescens, artem suam exercendo miserabile transigeret aeuum. Huius ignominiae vindictam faber moliens ipsius Regis filios in officinam suam passibus auersis allexit, eosque obtruncauit et membratim discerpsit. Ex quorum craniis, auro circumdatis, crateres confecit. Ex tibiis capulos cultrorum, quos Regi dono obtulit, habituque plumeo fabricato, aufugit, re tota per ignominiosam cantilenam Regi patefacta. Ante obitum Vitrico arma parauit, quae sub saxo ingente abscondit, matrique id significauit, mandans, ne id ipsi ante maturam aetatem significaretur. Vitricus virili assumta toga, facinora egregia, magnaeque fortitudinis specimen egregium coepit edere. Patria itaque egressus ad regem Didericum Bernam venit, aliisque conjunctus gigantibus, sub huius imperio in variis regionibus triumphos duxerunt clarissimos. Tandem in Patriam ad Regem Sivardum rediens, qui Silvisburgum aedificauit, Vitricum prouincia illa vastissima Blekingiae vicina donauit, quam a patre Willands Herwidt nominauit. In cuius memoriam incolae adhuc in sigillo et vexillo suo malleum cum forcipe retinent. Gigantis sepulcrum apud amnem Sisebeck, plurimis saxis circumdatum, demonstratur.*"

Die Sage wird hiermit nach der ThS. erzählt.[2]) Die der

---

c. 193–200), I N 4 (De Tolf Starke Kämpar: vgl. ThS. c. 200 ff.), I N 5 (Ulf från Zern).

[1]) Gedruckt in *Brings monum. Scan.* I. 301—302 (mir nicht zugänglich) und abgedruckt bei Grundtvig a. a. O. I, 424 f.; vgl. *Sagabibl.* II, 168; Rassmann a. a. O. II, 259 f.; *Hds*³ N 160.

[2]) Die *Sagabibl.* II, 168 und *Hds*³ N 160 führen als einen Unterschied von der ThS. an, dass Vallandus hier die Waffen für seinen Sohn unter einem Stein aufhebt, während es dort Vaðe, sein Vater, für ihn selbst

Erzählung eigentümlichen Züge sind wohl aus der lebendigen Volkssage geschöpft (vgl. Hds[3] N 160; Rassmann a. a. O. II, 259).

Ein Zeugnis in Hadorphs 'Twå gambla svenske Rijm-Krönikor'.[1])

Ausgabe Stockholm 1674—76.

I, 2f. sagt König Philmer (Vilcinus) von sich:

Sidan aflade jagh iett sinne,
Wideladz Fader Fader medh en Märinne.

Die Sagabibl. II, 140 berichtet nun, dass der zweite Vers in einer Handschrift lautet:

Wideladz Fader medh en Märinne,

so dass in dieser Hs. Vilcinus in Übereinstimmung mit der ThS. die Erzeugung von Wieland's Vater mit einem Meerweib erzählt.

Noch sind anzuführen

Nordische Lokalzeugnisse.[2])

1. Verlehall — ein grosser Felsen auf einer Insel in der See bei Alletorp, von dem das Volk in Werend behauptet, da sei Verland's Schmiede gewesen (Sagabibl. II, 142; Hds[3] N 169, 2a).

2. Velands — oder Villandsherrad — ein Ort in Schonen; seine Bewohner leiten den Namen von Veland's Aufenthalt daselbst ab. Auch führten sie im 16. Jahrh. Hammer und Zange im Siegel (Sagabibl. II, 142; Hds[3] N 169, 2b).

3. Willandsherred — bei Sisebeck, wo Widerick

thue. Dieser Bemerkung ist entgegenzuhalten, dass auch in der ThS. c. 76 Vel. für seinen Sohn Waffen verbirgt und der Königstochter befiehlt, dies später seinem Sohne zu sagen.

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 140.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 142 f.; *Myth.*[3] 350; *Hds*[3] N 169; Rassm. II, 260 ff.; weitere Quellenang. s. bei Jiriczek S. 53 Note 1.

Werland's Sohn begraben liegt (s. ob. S. 24; Rassm. a. a. O. II. 260).

4. Vellev Sogn (Vellev By) — im Stift Aarhus in Jütland. Es hat seinen Namen von Verland erhalten und soll sich dessen Grab in Vellev By befinden (Sagabibl. II, 143; Rassm. a. a. O. II, 263 f.; Hds[3] N 169, 2 c).

5. Velandsurt (dänisch), Velantsurt (isländ.), — der Name des Baldrians (Myth.[3] 350; Rassm. a. a. O. II, 267).

6. Vølundr ist im heutigen Isländ. zum Appellativ geworden und bezeichnet einen kunstreichen Arbeiter im allgemeinen, gleich wie Volundarhus die treffendste Übersetzung von Labyrinth ist (Sagabibl. II, 143; Rassm. II, 269; Golther, Germ. XXXIII, 470; Jiriczek S. 3 Note 2, S. 8 Note 3).

Vom Norden kehren wir wieder nach England zurück.

Die wallisischen und mittelenglischen Zeugnisse.[1])

Ein erneuter Zufluss der Sage ging vor dem 12. Jahrh. von Niederdeutschland nach England (Jiriczek S. 32).

Die 'Vita Merlini' des Geoffrey of Monmouth.[2]) 12. Jahrh.
Ausgabe von San-Marte, Halle 1853.

König Rhydderich sucht den wahnsinnigen Merlin mit Geschenken zu beschwichtigen:

v. 233. *Afferrique jubet vestes, volucresque, canesque,*
Quadrupedesque citos, aurum, gemmasque micantes,
Pocula quae sculpsit Guielandus in urbe Sigeni.

Die Form des Namens des Helden und die Lokalisation der Sage weisen auf einen deutschen Ursprung. Darum muss eine neue Sagenbildung nach England gedrungen sein (vor dem 12. Jahrh.) mit der Lokalisation der Sage in Siegen.

Auch ThS. c. 73 fertigt Vel. Trinkbecher (tva mikil bordker) aus den Schädeln der erschlagenen Königssöhne.

---

[1]) Vgl. Depp. Chap. III; Rassm. II, 270 f.; Binz a. a. O. S. 186 f.

[2]) Vgl. *Hds*[3] 45; Binz a. a. O. S. 186 f.

Layamon's Brut.[1]) Anfang des 13. Jahrh.
Ausgabe Madden, London 1847.

Von Arthur wird hier gesagt:

II, 463, v. 21129. *þa dude he on his burne:*
ibroide of stele.
þe makede on aluisc smid:
mid adelen his crafte.
he was ihaten Wygar:
þe Witege wurhte.

Nach Binz (a. a. O. S. 187) ist es zweifelhaft, ob wir in dem aluisc smid Wygar, der Arthur's Brünne verfertigt haben soll, einfach eine Entstellung von Weland zu erkennen haben. Jedenfalls beruhe der Zusatz der letzten vier Zeilen, welche Layamon in seiner französischen Quelle [2]) nicht vorfand, auf irgend einer englischen Sage.

Horn Childe.[3]) 14. Jahrh.
Ausgabe Ritson, Ancient Engleish Metrical Romanceës, 3 vol. London 1802.

III, 295 gibt Rimenild Horn ein Schwert Bitterfer, 'aller Schwerter König'. Es ist ein Werk von Weland. Die Stelle lautet:

Than sche lete forth bring
A swerd hongand bi a ring
To Horn sche it bitaught:
It is the make of Miming
Of all swerdes it is king
And Weland it wrought.
Bitterfer the swerd hight
Better swerd bar never knight.[4])

---

[1]) Vgl. Jänicke, *ZfdA*. XV N 68; Binz a. a. O. S. 187.

[2]) D. i. Wace's *Roman de Brut*. Dort werden Ausg. Le Roux de Lincy (Rouen 1836—38) Bd. II, v. 9510 ff. Artur's Waffen beschrieben.

[3]) Vgl. *Sagabibl*. II, 136, Anm.; Depp. S. 29 und Note 5; *Hds*³ N 106; Binz a. a. O. S. 186.

[4]) Die Ausgabe von Wissmann (Strassb. 1881, nach Ms. Cambr. Univ. Bibl. Gg. 4. 27. 2) enthält die Stelle nicht.

Miming, Wieland's Meisterstück, fanden wir ausserdem in den ae. Waldere-Bruchstücken (ob. S. 10) erwähnt. Dem Namen Miming begegnen wir somit in einem ae. und einem me. Zeugnisse.

Torrent of Portyngale.[1] 15. Jahrh.

Ausgabe Adam (EETS), London 1887.

Der König von Provyns gibt Torrent sein Schwert Adolake, das Velond gefertigt hat.

str. 38, v. 420. *The kyng of Perrense seyd: 'So mot I the,*
Thys seson yeftles schalt thow not be.
Haue here my Ring of gold,
My sword, that so wyll ys wrowyt;
A better than yt know I nowght
With in chrystyn mold;
Yt ys ase glemyrryng as the glase
Thorrow Velond wroght yt wase
Bettyr ys non to hold.
I haue syne sum tyme in lond,
Whoso had yt of myn hond,
Fawe they were I-told.

str. 39, v. 432. *Tho wase Torrent blythe and glad,*
The good swerd ther he had,
The name was Adolake.

Die Berkshire-Sage.[2]

Die Berkshire-Sage ist eine alte Volkssage (zum ersten Male mitgeteilt in einem Briefe von Francis Wise an Dr. Mead, — Letter written by Francis Wise to Dr. Mead "concerning some antiquities in Berkshire, particulary the White Horse").

Sie lautet:

Text nach Mr. Price's Preface. Warton-Hazlitt, Hist. of E. Poetry, London 1871, I, 63 f.

---

[1]) Vgl. Zupitza, *ZfdA.* XIX, 129 f.; *Hds*³ 476; Binz S. 186.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 134 f.; *ZE,* VI; *Hds*³ X 170; Wright, Archaeologia X, 187; Windle, Life in Early Britain S. 52; Jiriczek, S. 5 Note 1, S. 31; Traill, Social England I, 223.

. . . . *All the account which the country people are able to give of it is: At this place [close to the White Horse of Berkshire] lived formerly an invisible smith; and if a traveller's horse had left a shoe upon the road, he had no more to do than to bring the horse to this place with a piece of money, and leaving both there for some little time, he might come again and find the money gone, but the horse new shoed. The stones standing upon the Rudgeway, as it is called, I suppose, gave occasion to the whole being called Wayland-Smith*[1]*, which is the name it was always known by to the country people.*

So begegnen wir in dieser Volkssage dem niederen Mythus vom zauberhaften Schmiede (ob. Ib) wieder, der hier seine Anwendung auf Wayland gefunden hat.[2]

Anmerkung. Verwertung der Berksh.-Sage in W. Scott's 'Kenilworth', c. IX—XI.

Die B. S. wurde von W. Scott in seinen Roman *'Kenilworth'* (c IX—XI) verwoben.

Chap. X (Tauchnitz Edition, Leipzig 1845) heisst es:

[The boy Dickie Lickie Sludge guides Tressilian] to a mysterious place — a bare moor, and a ring of stones, with a great one in the midst.

"You must tie your horse to that upright stone that has the ring in't, and then you must whistle three times, and lay me down your silver groat on that other flat stone, walk out of the circle, sit down on the west side of that little thicket of bushes, and take heed you look neither to right nor to left for ten minutes, or so long as you shall hear the hammer clink, and whenever it ceases — then come into the circle, you will find your money gone and your horse shoed."

Scott gibt dazu selbst folgende Erklärung (Note B. Legend of Wayland Smith, a. a. O. S. 170):

. . . . *On the east side of the southern extremity, stand three*

---

[1]) Nach Kemble's Nachweis wird der Ort jedoch bereits in einer Urk. v. J. 955 Wêlandes smiððe, d. i. Wieland's Schmiede genannt (vgl. unt. S. 30).

[2]) A. Kuhn erzählt in der 'Sage von Darmssen' (*Sag. aus Westfal.* I. 42 f.) eine Parallele zur Berkshire-Sage; vgl. übrigens auch unt. Anhang zu den afr. Anspielungen.

squarish flat stones, of about four or five feet over either way, supporting a fourth, and now called by the vulgar W a y l a n d S m i t h, *from an idle tradition about an invisible smith replacing lost horses shoes there." Gough's edition of Cambden's Britannia vol. I, p. 221.*

The popular belief still retains memory of this wild legend, which, connected as it is with the site of a Danish sepulchre, may have arisen from some legend concerning the northern Duergar, who resided in the rocks, and were cunning workers in steel and iron. It was believed that Wayland Smith's fee was sixpence, and that, unlike other workmen, he was offended if more was offered. Of late his offices have been again called to memory; but fiction has in this, as in other cases, taken the liberty to pillage the stores of oral tradition. This monument must be very ancient, for it has been kindly pointed out to me that it is referred to in an ancient Saxon Charter, as a landmark. The monument has been of late cleared out, and made considerably more conspicuous.

Englische Lokalzeugnisse.[1])

An englischen Lokalnamen sind hier zu nennen:

1. W ê l a n d e s s t o c c — . . . up andlang strǣte on W ê l a n d e s s t o c c (Urk. aus Bucks a. 903. Bi. 2, 603, s. Binz a. a. O. S. 189).

2. W ê l a n d e s s m i đ đ e — þis sint đæs landes gemǣre æt Cumtûne, andlang fyrh ođ hit cymđ on đæt wîde geat be êastan W ê l a n d e s s m i đ đ a n (Urk. von Eadred, v. J. 955, s. Kemble. Cod. Dipl. V N 1172 S. 332, 23).

Weitere Zeugnisse können nicht angeführt werden, da es bei den in Frage kommenden Fällen nicht möglich ist, den wirklichen Zusammenhang mit unserer Sage nachzuweisen [2]), vgl. Binz a. a. O. S. 189 f.

---

[1]) Vgl. B i n z, a. a. O. S. 189 f.; B o s w o r t h - T o l l e r, *An Anglo-Saxon Dictionary* (W ê l a n d).

[2]) So lassen sich z. B. für die von S t e p h e n s unternommene Verknüpfung des Leedskreuzes in Yorkshire mit der Wielandsage keine überzeugenden Gründe finden, vgl. J i r i c z e k S. 9 f.

Begeben wir uns nun von England nach Frankreich.

Die altfranzösischen Anspielungen.[1]

Die Normannen, welche im 10. Jahrh. in Frankreich landeten, brachten dorthin die Kunde von Wieland. Doch kannte man ihn in Frankreich nur als den grössten Schmied und Verfertiger der berühmtesten Schwerter. Eine tiefere Kenntnis der Sage lässt sich aus den altfranzösischen Anspielungen nicht erschliessen. Wieland wird dort Walander, Galans genannt. Die Form Walander weist durch ihre Endung auf den altnordischen Nominativ (Jiriczek S. 22 f.; Sijmons § 65).

Diese Anspielungen finden sich zunächst

In Chroniken.

Die Chronik des Adémar de Chabannes.[2]

(1. Hälfte des 11. Jahrh.)

Ausgabe von Jules Chavanon. Paris 1897.

Des Herzogs Willelmus Beiname 'Sectorferri' wird hier lib. III, c. 28 erklärt:

Willelmus denique Sector ferri, qui hoc cognomen indeptus est quia, commisso praelio cum Normannis et neutro cedenti, postera die pacti causa cum rege eorum Storin solito conflictu deluctans, ense corto durissimo per media pectoris secuit simul cum torace una modo percussione . . . .

In einer Anmerkung bemerkt dazu der Herausgeber, dass in C^5 [C = Bibl. nat. ms. lat. 5926] nach *corto* die Worte

[1]) Vgl. Depp., chap. 5 und notes; F. Wolf, *Altdeut. Bl.* I, 34 bis 47; Rassm. II, 271; *Hds*[3] N 28. 29. 30; Jiriczek S. 22 f.; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. Depp. S. 37 f., S. 81, Note 3; *ZE* 70; Jiriczek S. 23, Note 1.

'*nomine durissimo quem* W a l a n d e r *faber cuserat*' eingeschaltet sind.

Dass die Form Walander auf die nordische Herkunft des Namens schliessen lässt, wurde bereits oben betont.

Die Historia Pontificum et Comitum Engolismensium.[1]) (12. Jahrh.)

enthalten in Ph. Labbe's Novae Bibliothecae manuscript. Librorum (Paris 1657) tomus II, 249—264.

Diese Historia Pontificum etc., gibt die in Adémar's Chronik befindliche Notiz wieder:

c. XIX (F. 252 f.). Guillermus itaque Sector-ferri, (qui hoc nomen sortitus est, quia cum Normannis confligens, venire solito conflictu deluctans, ense corto, vel scorto durissimo, quem W a l a n d u s *faber condiderat, per medium corpus loricatum secauit vnâ percussione)* . . . .

W a l a n d e r ist hier also bereits in W a l a n d u s umgebildet.

Joannis Monachi Historiae Gauffredi Ducis Normannorum Libri II.[2]) 12. Jahrh.

Ausgabe Paris 1610.

Vom Herzog wird zum Kampfe gerüstet: *Adducti sunt equi, allata sunt arma, distribuitur singulis, prout opus erat (S. 18).*

S. 19 bringt nun die Notiz:

Ad vltimum allatus est ei ensis de thesauro Regio ab antiquo ibidem signatus, in quo fabricando fabrorum superlatiuus G a l a n n u s *multa opera et studio desudauit.*[3])

G r i m m (Hds[3] N 29) bemerkt hiezu: „Ohne Zweifel ist W i a l a n t gemeint: das romanische g, gu für v, w macht gar keine Schwierigkeit (vgl. Gramm. 2, 342 Anm.)."

Die übrigen Anspielungen lesen wir

[1]) Vgl. *Hds*[3] N 28; J i r i c z e k S. 22 Note 2.

[2]) Vgl. D e p p. S. 38, 82, Note 4; *Hds*[3] N 29.

[3]) Bei D e p p. S. 82 Note 4 ist zu lesen, dass A. T h i e r r y in seiner

In den 'Chansons de Geste' des 12.—13. Jahrh. und den aus diesen entstandenen Prosaromans.

Wir haben zu verzeichnen:

Raoul de Cambrai.[1]) Chanson de Geste.
Ausgabe von P. Meyer et A. Longnon. Paris 1882.

Louis IV. umgürtet Raoul mit einem Schwerte, das Galans geschmiedet hat:

v. 486. *Li rois li çainst l'espée fort et dure.*
D'or fu li pons et toute la heudure.
Et fu forgie en une combe oscure.
Galans la fist qi toute i mist sa cure.
Fors Durendal qui fu li esliture,
De toutes autres fu eslite la pure:
Arme en cest mont contre li rien ne dure.

La Chevalerie Ogier de Danemarche par Raimbert de Paris.[2])
Ausgabe von J. Barrois. Paris 1842. 2 vol.

Sadones umgürtet sich mit einem Schwerte, das Galant gefertigt hat:

v. 1672. *Sadones s'arme bel et cortoisement:*
Il vest l'auberc, lacha l'elme luisant
Et chainst l'espée de la forge Galant:

v. 9882 heisst es weiter von einem Schwerte des Brehus:
Puis çainst l'espée au senestre giron:
Cele fu prise el trésor Pharaon,

'*Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands*' diesen Text benützt. Galand aber irrtümlicher Weise «*le plus renommé des ouvriers du temps d'Henri Ier*» nennt. Während ich nun diesen Irrtum in der That in einer Ausgabe, Paris. 1826 (II, 388), fand, ist jetzt die Stelle in der Ausgabe Paris 1883 rektifiziert. Sie lautet (a. a. O. II, 303): «un ouvrage de Waland, l'artiste fabuleux des vieilles traditions du Nord.»

[1]) Vgl. Depp. S. 39, 82 Note 5.

[2]) Vgl. Depp. S. 39, 83 Note 6; *Hds*[3] N 30, 1.

Galans le fist en l'ille de Mascon:
Contre l'acier n'a nule arme fuison.

v. 11250 heisst es endlich von einem anderen Schwerte des nämlichen Helden:

Et çaint l'espée à son flanc senestrois:
Galans le fist en l'ille de Persois;
Unques millor ne porta quens ne rois,
Inde et vermeil un des costés estoit,
Et l'autre blans assés plus qe n'est nois:
Rice iert li brans, jà millor n'en verrois,
Corte fu bone, mais cele en valut trois;
Espermentée fu jà par maintes fois
Des Sarrasins ki tienent putes lois.
Mil cristiens en a ocis li rois,
Brehus li fel . . . .

Grimm bemerkt hierzu (Hds[3] N 30, 1): „Da eine orientalische und damascierte Klinge für die stärkste und härteste galt, so lässt sich leicht erklären, warum der Dichter den Wieland, von dem er weiter nichts wissen mochte, in Damascus und Persien das Schwert verfertigen lässt, und es als einen Teil von Pharao's Schatze betrachtet."

Fierabras.

a) La Chanson de Geste de Fierabras.[1])
Ausgabe von A. Kroeber et G. Servois. Paris 1860.

In dieser Ch.d.g. ist von drei Schwertern — Plorance, Bautisme, Garbain — die Rede, welche von drei Brüdern Galans, Munificans, Aurisas geschmiedet wurden. Die Stelle lautet:

v. 638. *Fierabras d'Alixandre fu moult de grant fierté:*
Il a çainte l'espée au senestre costé,
Puis a pendu Bautisme à l'archon noielé,
Et d'autre part Garbain au puing d'or esmeré.
De ceus qui les forgierent vous dirai verité,
Car il furent .III. frere tout d'un pere engerré.

---

[1]) S. Depp. S. 39 f., S. 83 ff. (Note 7—10).

Galans en fu li uns, ce dist l'auctorité;
Munificans fu l'autres, sans point de fauseté;
[Aurisas] fu li tiers, ce dit on par verté.
[Ceulx firent .IX. espées dont on a moult parlé.
Aurisas fit Baptesme au puing d'or esmeré],
Et Plorance et Garbain, dont li branc sont tempré;
XII. ans i mist anchois que fuisent esmeré.
Et Munificans fist Durendal au pui[n]g cler,
Musaguine et Courtain, ki sont de grant bonté.
Dont Ogiers li Danois en a maint caup donné.
Et Galans fist Floberge à l'acier atempré,
Hauteclere et Joiouse, où moult ot digneté:
Cele tint Karlemaines longuement en certé.
Ensi furent li frere de lor sens esprouvé.

b) Le Roman de Fierabras.[1])
Text nach Ausgabe Lyon 1597. Abdruck in Hds³ N 30, 3.

In dieser Prosaauflösung lautet die einschlägige Stelle:
Fierabras—ceignit son espee nommee Plorence, et en l'arçon de la selle en auoit deux autres bonnes, dont l'une estoit nommee Graban, lesquelles estoient faites tellement, qu'il n'estoit harnois, qui les peust rompre ne gaster. Et qui demanderoit la maniere, comme elles furent faites, ne par qui, selon que ie trouue par escrit: trois freres furent d'un pere engendrez, desquels l'un auoit nom Galand, le second Magnificans et le tiers Ainsiax. Ces trois freres firent neuf espees, c'est a sçauoir chacun trois. Ainsiax tiers fit l'espee nommee Baptesme, laquelle auoit le pommeau d'or bien peinct, et aussi fit Plorence et Graban, lesquelles Fierabras auoit. Magnificans l'autre frere fit l'espee nommee Durandal, laquelle Rolland eut, l'autre estoit nommee Sauuagine, et la tierce Courtin, que Ogier le Dannois eut. Galand l'autre frere fit Flamberge et Hauteclere et Joyeuse, laquelle espee Charlemaigne auoit par grand specialite. Et ces trois freres nommez furent les ouuriers des dites espees.

Anmerkung. Die Stelle von den drei Schmieden fehlt in der provençal. Version der Chans. d. g. (herausg. v. J. Bekker,

[1]) Vgl. *Hds³ N 30, 3*; J. Bekker, *Der Rom. v. Fierabr. provenc.* S. 178; Depp. S. 84 ff.

Berlin 1829), ebenso im 'El cantare di Fierabraccia et Uliuieri' (herausg. v. E. Stengel, Strassb. 1880) und dem englischen 'Sir Ferumbras' (herausg. v. Sidney J. Herrtage, London 1879); dagegen gibt sie die deutsche Übersetzung des Roman de Fierabras — Fierrabras: Ein schöne History von einem Riesen auss Hispanien etc. Auss Frantzös. Spraach verteutscht. Cölln 1603 — getreulich wieder. Sie lautet:

„*Da nun Fierrabras wol gewapnet war, danckt er Oliuiern gar fast seines angewendten fleiss, gürtet vmb sich sein gutes Schwerdt, das hiess Plorantz vnnd bandt fornen an den Sattelbogen sein andere zwey Schwerter. Dass eine hiess Batime, das ander Graban, die waren als fest, dass kein Harnisch sie verletzen oder brechen mocht. Vnnd man findet geschrieben, dass drey Männer, genannt* G a l a m s, *Magnificans, vnnd Anisiax, alle drey von einem Vatter Gebrüder, vnnd von Handwerck Waffenschmied waren, diese drey schmidten 9. Schwerter, gar besonderer güte, Anisiax schmidt drey Schwerter, deren eins hiess Plorantz, das ander Patime, welches hett ein guldinen Knopff, das dritte Graben. Diese Schwerdter wurden alle drey dem Fierrabras, König zu Alexandrien: Magnificans macht auch drey, das eine genannt Durandel (heisst hertigkeit) wardt Rulanden, das zweyt Sanange (bedeut erlöserin) das dritt hiess Kurteyn (heisst kurtz), das ward Otgern König zu Dennemarck. Vnnd* G a l a m s *macht auch drey Schwerdter, deren eins hiess Flanberg, war dem künen Reinharden von Montabon, das ander Hartecklere, (das bedeut hoher clarheit) das wardt Oliuiern, das dritte heiss Joiouse (bedeutet freudenreich oder frölich) das Schwerdt führt Keyser Carle selber.*[1])

La Naissance du Chevalier au Cygne ou les Enfants Changés en Cygnes.[2])

Ausgabe v. A. H. Todd. Baltimore 1889 (in den Public. of the Mod. Lang. Assoc. of America).

Lotaire umgürtet seine fünf Söhne mit fünf Schwertern aus der Schmiede von Galant:

---

[1]) Der Umstand, dass in all den angeführten Stellen G a l a n s der Verfertiger des Schwertes von Kaiser Karl selbst genannt wird, lässt ihn als den bedeutendsten der drei Brüder erscheinen.

[2]) Entspricht dem *Roman du Chevalier au Cygne, première branche*, bei D e p p. S. 40. 87 Note 11; G r i m m *Hds*³ N 30, 2 (*Chev. au cisne*).

v. 3098. *Il a doné .V. brans de le forge galant:*
Li doi furent jadis le roi Octeriant,
La les orent pieç'a aportés Troïant,
Quant Miles espousa Florence le vaillant:
Se li dona Florence qui bien le vit aidant
Et encontre Garfile fierement combatant:
Et Miles dona l'autre a .i. sien connisçant.
Puis furent il emblé par Gautier le truant.
Et cil en est fuïs de la fort païsant,
S'en est venus au pere le roi Lotaire errant:
A celui le dona, et il en fist presant.
Li rois les esgarda, bien les a a talant,
S'a Gautier done fief et fait rice et manant.
Les autres trois avoit en son tresor gisant;
Il ot conquis .i. roi en Aufrique le grant
Quant ala outre mer le sepucre querant,
Que treü demandoit as pelerins errant.
Il li coupa la teste, onques nen ot garant,
Et l'espee aporta et .i. elme luisant.
Illuec aprés conquist Caucase l'amirant
Dont l'espee aporta et l'auberc jaserant.
Et l'autre espee fu trovee el flun Jordant,
Ainc ne pot estre blance, tant l'alast forbisant.
Les. V. espees a li rois cascun enfant
Çainte au senestre les u bien seent li brant.

Weitere zwei auf unseren Helden bezügliche Stellen werden bei Depp., S. 88. aus dem Roman du Chevalier au Cygne, deuxième branche (bisher noch keine Ausgabe vorhanden) angeführt.

Die erste Stelle lautet (Depp. S. 88 Note 12):

L'emperère [Othon] ert as astres devers soleil levant,
Environ lui estoient maint chevalier vaillant.
Virent amont le Rin un blanc oisel noant,
El col une caïne et un batel traiant:
Et virent en la nef. i. chevalier gisant,
Delés lui son escu et s'espée trençant,
Et un molt biel espiel qui molt par ert vaillant.

Jo ne sai se il fu de la forge Galant;
Mais ains nus hom de car ne vit si rice brant.

Die zweite Stelle lautet (Depp. S. 88 Note 13):

Or cevalce Espaullars à la cière grifaigne.
Il fu molt bien armés d'auberc et d'entresagne
Et d'escu et de lance et d'elme de Sartaigne;
S'ot une espée çainte qui fu faite en Bretagne.
Li fèrres qui le fist en la terre soutaigne
Ot à non Dionises, l'escriture l'ensaigne;
Si fu frères Galant, qui tant par sot d'orraigne.
Trente fois l'esmera por çou qu'ele ne fraigne,
Et tempra .XXIII. Bien desfent c'on n'el cainge
Qui ne soit conquérans et que guerre n'empraigne.
Maudras, un marcéans qui fu nés de Bretagne,
Le vendi .c. mars d'or tot par droite bargagne
Et .XX. pailes de Frise et .II. cevals d'Espagne.
Césars li emperères l'ot maint jor en demagne,
Engleterre en conquist, Angou et Alemagne,
Et France et Normendie, Saisone et Aquitaigne
Et Puille et Hungerie, Provence et Moriaigne.
Or en est cil saisis qui maint home en mehagne;
Par sa grant cruelté sovent en sanc le baigne.

Les Enfances Godefroi de Bouillon.[1]

Vom Schwerte Godefroi's heisst es hier (Hist. litt. XXII, 398):

Puis li cainsent l'espée dont mort fu Agolans,
Bone iert l'adouberie, mais mieux valoit li brans.
Letres i ot escrites qui dient en romans
Que Galans le forga, qui parfu si vaillans.
Durendals fu sa suer, cele ot li quens Rollans.

Von einem anderen Schwerte heisst es (Depp. S. 88, Note 15):

---

[1]) Entspricht dem '*Roman de Godefroi de Bouillon*', bei Depp. S. 42 f., S. 89 Note 14—17, welchem ich die uns interessierenden Stellen wieder entnehmen muss, da noch keine Ausgabe der Dichtung vorhanden ist. Die erste Stelle findet sich auch *Hist. litt.* XXII, 398

Li brans que on lui çainst Irashels le forja,
Puis le fist Galans qui .i. an le tempra;
Por çou qu'il doi le fisent Recuite l'apela.
Quant il l'ot esmerée, en son tronc l'asaia.
En fresci qu'en la terre le fendi et coupa.
Celi ot Alixandres qui le mont conquesta.
Et puis l'ot Tolemés, puis Macabeus Juda:
Tant ala li espée que de çà et de là
Que Vespasianus, qui dame-Deu venja.
Al sépucre l'ofri à Dex résuscita;
Puis l'ot Cornumarans et ses fils Corbada:
Jhérusalem traï cil qui il le dona,
Ainc puis dedens le vile .i. jor ne le laisça.

An einer dritten Stelle werden Galan's Waffen gepriesen (Depp. S. 89, Note 16):

Mais or prie Mahon et ton Deu Tervagant
Ke de ta gregneur perte te desfende en cest an,
Car molt par sont preudome tot icil crestian.
Car quant il sont armé des haubers jaseran
Et ont espées nues de le forge Galan
(Plus souef trence fer que coutels cordouan)
Pour .XXX. de nos Turs n'en fuiroit uns avant.

Endlich geschieht Galan's an einer vierten Stelle Erwähnung (Depp. S. 89, Note 17):

« Or tost, dist l'amiruls, mes armes m'aportés. »
Et si home respondent: « Si com vous commandés. »
Ses armes li aporte Corsaus et Salatrés.
Devant le maistre tref fu uns tapis jetés
Et desor le tapi uns pailes colorés.
Là s'asist l'amirals, qui est de grans fiertés.
Ses cauces li cauça li rois Matusalés
D'un clarain ploiéis, onques hom ne vit tés:
Les bendes en sont d'or, si le fist Salatrés,
Uns molt sages Juus qui des ars fu parés
A claus d'argent estoit cascuns clarains soldés.
Ses esperons li cauce l'amirals Josués;
Jà beste c'on en poigne n'ara ses flans enflés.

Puis vesti une broigne que fist Antequités,
Qui fu .XXV. ans comme Dex aorés.
A lui fu Israels et Galans li senés;
Là aprisent le forge dont cascuns fu parés.
Molt ert rice la broigne, cascuns pans fu safrés
De fin or et d'argent menu recerclés,
Et tos li cors deseure tos à listes bendés.

Huon de Bordeaux.

a) La Chanson de Geste de Huon de Bordeaux.[1])

Ausgabe von F. Guessard et C. Grandmaison, Paris 1860.

Der Admiral Yvorin lässt Huon ein Schwert geben, das von Galans geschmiedet worden ist:

v. 7558 *.I. Sarrasins cuida Huon gaber;*
A son escrin est maintenant alés,
Si en trait fors .I. branc d'achier letré,
Vint à Huon, et se li a donné:
«Vasal, dist il, cestui me porterés:
«Je l'ai maint jor en mon escrin gardé.»
Hues le prent, du fuerre l'a geté,
De l'une part se traist lés .I. piler.
Ce dist le letre qui fu el branc letré
Qu'ele fu suer Durendal au puing cler:
Galans les fist; .II. ans mist à l'ouvrer,
X. fois les fist en fin achier couler.

b) Le Roman de Huon de Bordeaux.[2])

Ausgabe von Jean Bonfonds, Paris [ohne Jahreszahl].

Fueillet LXV. Comment Huon fut arme et monte sur vng pauure roussin et alla apres les autres deuant enfalerne.

Droit a ceste heure comme de Huon deuisoient y auoit la vng payen, lequel oyant que le roy Iuoirin auoit ordonne quil fust arme il sen partit si sen alla en sa maison et print vne grande espee moult enrouillee, laquelle il auoit moult grant temps gardee

---

[1]) Vgl. Depp. S. 43 f., S. 91, Note 18.
[2]) Vgl. Depp. S. 92.

en son coffre: si laporta a Huon et luy dist Vassal ie voy que pas nauez espee ne baston: dont ayder vous peussiez, et pource vous donne ceste espee que moult longtemps ay gardee en mon coffre. Le payen la donna a Huon en le cuidant truffer pource que auis luy estoit que lespee estoit de petite valeur: Huon print lespee si la tira hors du fourreau et veit que dessus estoit escript lettres en françois qui disoient ceste espee forgea g a l a n s, *lequel en son temps en forgea trois et celle que le payen auoit donnee a Huon fust lune des trois: dont lune fut durandal qui depuis fut a Roland lautre fut courtain.*

Garin de Monglane.[1])

Ausgabe von E. Stengel (Bruchstück der Chanson de Garin de Monglane) in Gröber's Z. f. rom. Ph. VI, 403—413.

v. 106 heisst es:

Puis li laca son elme a fin or reluisant,
Dont li ce[r]cles fu d'or, a pierres flamboiant.
Ceinte li a l'espee dont je vos di itant,
Que il n'avoit millor en cest siecle vivant
Fors Durandart la bone et Cortain la veilant.
Ces .III. furent ja faites en la forge G a l a n t.

Eine zweite in Stengel's Bruchstück nicht mehr enthaltene Stelle über Galant ist bei Depp., S. 92, Note 20, zu lesen. Sie lautet:

Puis a trait le nu branc, qui bons fu et letrez:
Des haus nons de Jhésus i ot escris assez.
Li bons fèvres G a l a n s, *li mieldres qui fu nez,*
Cil le fist et forja, saciez de véritez.
Tant fu fors li bons brans et tant fu afilez
Que plus luist et resplent que argens esmerez.

Der aus dem 15. Jahrh. stammende P r o s a r o m a n von Garin de Monglane (mir nicht zugänglich, in Paris dreimal gedruckt), enthält nach Depp., S. 93, Note 20, keine Stelle über unseren Helden.

---

[1]) Vgl. Depp. S. 44. 92, Note 19. 20.

Doon de Maience.

a) La Chanson de Geste de Doon de Maience.[1])
Ausgabe von A. Pey. Paris 1859.

Doon zieht sein Schwert, das ein Arbeiter von Galan gefertigt hat:

v. 5028. *Et Do giete la main au branc d'achier fourbi,*
Que li avoit donné son pere u gaut foilli.
Ains meilleur n'en ot hons dès le temps Anséi:
.I. ferre, que Galan avoit tous jours nourri.
La fist et la forja, chen soi jen bien de fi.

v. 6906 ff. Kampf zwischen Karl und Doon:

Quant Do voit Kallemaine qui ot treste l'espée,
Durandal ot à nom, moult fu bien esprouvée,
Il a tantost la main à la soue getée.
En la forge Galan, le fix à une fée,
Fu feite sans mentir, ch'est verité prouvée:
Mès Galan ne l'ot pas forgie ne temprée,
Mez .I. sien aprentis, qui bien l'ot manouvrée.
Grant merveille orrés ja, se ele est escoutée,
De l'espée Doon comme ele fu faée.
Quant esmoulue fu, fourbie et atrempée,
Et la mere Galan l'ot tenue et gardée,
Et dit ses oreisons, seignie et conjurée
Com chele qui estoit de faement senée,
Sus .I. andier de fer l'a maintenant posée,
Le trenchant par dessous; ici l'a oubliée:
Et quant vint au matin, si l'a dessous trouvée,
Que coupé l'avoit tout et outre estoit passée.
«Par foi! fet ele lors, merveille ai esgardée.
«Pour chen voeil que soiez Merveilleuse apelée,
«Et merveille sera de vostre renommée;
«Ja rien encontre vous n'ara à coup durée,
Se Dex ne le deffent, qui mainte ame a sauvée.»

[1]) Bei Depp. nicht angeführt; dort findet sich nur die Prosaauflösung.

b) Le Roman de Doolin de Maience.

Text nach Ausgabe Paris 1501, Abdruck bei Depp. S. 93 f.

Dieser Prosaroman enthält gleichfalls zwei Stellen über Galant:

I. Stelle (Depp. S. 93, Note 21):

Et alors Doolin yssit de Paris moult bien armé sur ung bon cheval coursier d'Espaigne qui couroit plus par rochiers et montaignes que ne faisoit ung autre en plain champ: et avoit son escu au col et sa lance au poing de pommier à un large fer qui avoit esté fait en la forge de G a l l a n t, *où avoit esté forgée Durandal l'espée de Charles: et quant elle fut faicte elle fut essayée et couppa quatre pièces d'acier moult grosses à ung coup.*

II. Stelle (Depp. S. 93, Note 22):

Et quant les deux barons eurent rompu leurs lances, Charlemaigne tira son espée Durandal, qu'il avoit conquise par force sur Braymont l'admiral; car c'estoit la meilleure qu'on eust sceu trouver. Et quant Doolin vit l'espée tirée, il mist la main à la sienne qui avoit nom Merveilleuse, laquelle avoit esté faicte en la forge de G a l a n t: *et l'afila une fée sans mentir: mais* G a l a n t *ne la fit pas, car ce fut ung sien aprentis. Et ores maintenant en convient à parler. Quant l'espée à Doolin fut forgée et esmoulue et que la mère à* G a l a n t *eut dit ses oraisons dessus elle, la seigna et conjura comme celle qui estoit ouvrière de faer; après elle la mist dessus ung grant trepier, le trenchant par dessoubz, et puis la laissa là. Et quant vint au matin, elle trouva dessus le trenchant qui avoit couppé tout oultre le trépier, et quant elle la vit, elle dist: «Par ma foy! je veuil que tu ayes nom Merveilleuse; car ce sera grant merveille comment tu trencheras, et riens n'aura durée contre toy se Dieu ne le deffent, qui a povoir sur toutes choses.»*

Wenn sowohl hier als auch in der Chanson de Geste Galant's Mutter eine Fee genannt wird, so darf dies doch nicht ohne weiteres mit der aus der deutschen Sage bekannten Abstammung des Helden (vgl. ob. ThS. und unt. S. 51 Rabenschlacht) in Verbindung gebracht werden, da derartige Abstammungen von Helden in den mittelalterlichen Gedichten nichts Aussergewöhnliches sind.

Am Schlusse dieser altfranzösischen Anspielungen möchte ich nun mit Fr. Michel (Depp. S. 94) und F. Wolf (Altd. Bl. I, 44) hervorheben, dass sich die Anspielungen auf unseren Helden einzig in den Gedichten finden, welche dem fränkisch-karolingischen Sagenkreise angehören, eine Erscheinung, welche wir als einen Beweis für den germanischen Ursprung dieser Anspielungen betrachten können.

Anhang. Pieds-d'or, ein französisches Wielandmärchen.

Noch ist die Anführung eines französischen Märchens am Platze, das J. Fr. Bladé, in seinen 'Contes populaires de la Gascogne' (3 vol. Paris 1886) unter dem Titel 'Pieds-d'or' erzählt. Zeigt dasselbe doch so mannigfache Berührungspunkte mit der Wielandsage, dass sich hierüber in R. Köhler's *Kleineren Schriften zur Märchenforschung*, herausg. von J. Bolte (Weimar 1898), die Bemerkung findet: „Offenbar ist das Märchen ein Nachklang der Wielandsage, über die Sijmons in Paul's Grundriss der german. Philologie 2, 1, 59 handelt" (a. a. O. S. 120).

Ich gebe zunächst in möglichster Kürze die Inhaltsangabe des Märchens, wie es bei Bladé, a. a. O. I. 126—147 zu lesen ist:

In Pont-de-Pîle am Flusse Gers hauste einst ein Schmied. der sein Handwerk so gut verstand wie kein anderer. Es war aber ein finsterer, hässlicher Geselle von gewaltiger Körperkraft. der seine Schmiede jedermann verschlossen hielt. Wollte einer bei ihm in die Lehre treten. so musste er so schwere Probearbeiten verrichten, dass noch jeder daran gestorben war. Einstmals aber bestand ein Junge von 14 Jahren, der Sohn einer Witwe im nahen La Côte, die Proben und wurde vom Schmiede als Lehrling angenommen. Der Junge machte solche Fortschritte, dass er bereits nach einem Jahre den Meister in der Kunst des Schmiedens übertraf. Auch war es ihm gelungen, das Geheimnis desselben zu entdecken. Der Schmied pflegte nämlich allnächtlich mit seiner Tochter. der Königin der Vipern (la Reine des Vipères), zusammenzukommen und ferner nach Mitternacht nach Ablegung der Kleider und seiner menschlichen Haut in Otterngestalt (et parut fait comme une grande loutre) in den Gers zu steigen und bis zum Morgengrauen darin zu verweilen.

Eines Tages nun betäubte der Schmied den Lehrling durch einen Trunk und fesselte ihn im Schlafe. An den Wiedererwachten richtete er darauf die Frage, ob er seine Tochter (die Königin der Vipern), die ihn liebte, heiraten wollte. Als der Lehrling dies verneinte, sägte ihm der Meister beide Füsse ab und warf sie ins Feuer. Der also Verstümmelte musste von jetzt ab in einem tiefen Turm am Meere. abgeschlossen von aller Welt, für den Meister schmieden. Sieben Jahre dauerten dort seine Leiden, bis ihm die Flucht gelang. Er hatte sich

dazu heimlich goldene Füsse (une paire de pieds d'or) geschmiedet, mit denen er, ohne Schaden zu nehmen, auf den Hals der Viperkönigin trat, die ihn allabendlich besuchte, ein scharfes Beil (une hache d'acier fin), mit welchem er ihr den Kopf vom Rumpfe trennte, und künstliche Flügel (une paire de grandes ailes légères), vermittelst derer er entflog. Zunächst wandte er sich nach der Heimat und wartete ab, bis der Meister sich um Mitternacht seiner Menschenhaut entledigte. Diese raubte er und kündete dem Schmiede sodann seine Rache: die Tötung der Viperkönigin und den Raub seiner menschlichen Haut. Daraufhin verschwand der Unhold im Wasser und ward nie mehr gesehen. Der Lehrling aber ass die geraubte Haut und flog dann zum Schlosse Lagarde, auf welchem die jüngste Tochter des Besitzers, mit der er sich vor sieben Jahren heimlich verlobt hatte, seit seinem Unglück scheintot im Sarge lag. Er erweckte sie wieder zum Leben und erhielt sie von ihren Eltern zur Gemahlin. Zwölf Söhne entsprossen nachmals dieser Ehe.

Es dürften diese Angaben genügen, um auf Grund derselben Jiriczek, der in Stud. z. vgl. Litg. III, 354—362 an der Hand eines ausführlichen Auszugs von Bladé's Märchen, das Verhältnis desselben zur Wielandsage einer eingehenden Untersuchung unterzieht, vollkommen beipflichten zu können, wenn er a. a. O. S. 359 f. feststellt:

„Wie Wieland wird der Märchenheld im Schlafe gefesselt, an den Füssen verstümmelt und an einem unzugänglichen Orte gefangen gehalten, wo er für seinen Herrn schmieden muss. Wie Wieland die Königssöhne ermordet und die Königstochter entehrt, tötet er die Schlangenkönigin, die Tochter des Schmiedes. Wie Wieland entkommt er der Gefangenschaft, indem er davonfliegt. Wie Wieland endlich wird der Held selbst Herold seiner Rache.“

Ist nun die Übereinstimmung in den genannten Punkten eine derartige, dass die Möglichkeit der Annahme, das Märchen als Nachklang der Wielandsage zu fassen (vgl. ob.), nicht ohne weiteres abgewiesen werden kann, so steht dem andererseits gegenüber, dass die Hauptmotive des Märchens: Zauberlehrling, Schlangenkönigin, scheintote Schöne, alle nichts mit der Wielandsage zu thun haben, wie wiederum Jiriczek treffend hervorhebt.

Als einzig sicherer Kern lässt sich darum nur die psychologische Verwandtschaft des Märchens mit der Wielandsage losschälen, indem es nämlich gleich derselben jenen uralten und gemeinindogermanischen Mythus vom zauberhaften Schmiede (vgl. ob. Ib) in sich birgt.

Ergibt somit die Untersuchung des Märchens auch keine sicheren Anhaltspunkte, die zur Aufgabe der Annahme, dass keine tiefere Kenntnis der Wielandsage nach Frankreich gedrungen ist (s. ob. Einleit. zu den afr. Anspielungen), führen müssten, so lässt es sich gewiss ebensowenig verbieten, unser Märchen im Sinne von Jiriczek ein französ.

Wielandmärchen zu nennen, 'als unverbindlicher Ausdruck für psychologische Verwandtschaft und typische Motivähnlichkeit', wie Jiriczek's Worte (a. a. O. S. 362) lauten.

Wir gelangen nun im weiteren Verfolg der Wanderung der Sage nach Oberdeutschland.

Die oberdeutschen Zeugnisse.[1])

Auch Oberdeutschland weist Kenntnis unserer Sage auf, die hierher von Niederdeutschland eingedrungen ist. Doch scheint sie keinen besonders festen Fuss gefasst zu haben, da in den oberdeutschen Zeugnissen Wieland einzig als berühmter Waffenschmied oder Vater des Helden Witege erwähnt wird. Die Abenteuer des letzteren werden nun auch in der nordischen ThS. erzählt und zwar verrät dieselbe in vielen Fällen eine ältere und vollständigere Gestalt der Überlieferung als die oberdeutschen Berichte.

In erster Linie sind von diesen anzuführen

Zeugnisse in lateinischer Sprache.

Die beiden Urkunden von Sankt Gallen vom 8. April 864.[2])

Ausgabe Wartmann's Urkundenbuch der Abtei St. Gallen 1863—64. 4 Bde.

I. Teil. N. 498. 499.

In diesen zwei Urkunden werden zwei Männer Witigo (Witigouvo) und Wielant (Welant) als Zeugen aufgeführt. Wenn nun diese beiden Männer Vater und Sohn waren, wie angenommen werden kann, so bilden diese Urkunden ein frühes Zeugnis für die Verbindung der beiden Helden in Oberdeutschland.

---

[1]) Vgl. *Sagabibl.* II, 139; Depp. chap. III; Uhland, *Schrift.* I, 405 ff.; Rassm. II, 264 ff.; Jiriczek S. 23 ff. 33; Sijmons § 63.

[2]) Vgl. *ZE* X 14.

Waltharius manu fortis.[1] (10. Jahrh.)
Gedicht des Mönches Ekkehard I. von St. Gallen.
Ausgabe von R. Peiper, Berlin 1873.

Den von Randolf jählings angegriffenen Walter schützt sein Panzer, ein Werk Wieland's.

v. 962. *Ecce repentino Randolf athleta cauallo*
Praeuertens reliquos hunc importunus adiuit:
Ac mox ferrato petiit sub pectore conto.
Et nisi duratis welandia fabrica giris
Obstaret spisso penetrauerat ilia ligno.[2])

Zahlreiche Anspielungen auf unsere Sage bieten dann

Die mhd. Gedichte des 13. Jahrh. aus dem Siegfried-Dietrich-Sagenkreise.

Hierher gehören:

Biterolf und Dietleib.[3])
Ausgabe von O. Jänicke. *DHB* I. 1—197.

V. 115—181 berichten von den drei Schmieden Mime, Hertrîch, Wielant.

Von letzterem heisst es:

V. 156. *Swie vil man starker liste jach*
Wielande der dâ worhte
ein swert daz unervorhte
Witege der helt truoc,
und einen helm guot genuoc
der dâ Limme was genant:
ouch worhte er allez daz gewant
daz zuo dem swerte wol gezam.

---

[1]) Vgl. *ThS.* c 241 ff.; Depp. chap. V, note 2; *Sagabibl.* II, 138; *Hds*[3] 32.

[2]) Mehrere deutsche Übersetz. des Gedichtes, so J. V. Scheffel und A. Holder, Stuttg. 1874; F. Limming, Paderb. 1885[2]; H. Althof, Leipz. 1896.

[3]) Vgl. Depp. S. 78, Note 7; Uhl.. *Schr.* I. 416 ff.; *Hds*[3] 160 ff.; Sijmons § 20.

Witege truoc ez âne scham,
de êren ingesinde:
er hete ez sînem kinde
geworht so er beste mohte:
dannoch im niht tohte
daz er an diesem mære
sô wol gelobet wære,
als Mime unde Hertrîch:
ir kunst was vil ungelîch.
die rede bescheide ich iu:
der swerte wâren zwelviu,
die sluogen dise zwêne man,
als ich iu kunt hân getân:
daz driuzehende Wielant;
daz was Mimmine genant.
Daz buoch heren wir sagen,
diu swert entorste nieman tragen
er enwære fürste oder fürsten kint.

Wir erinnern uns, dass Velent (ThS. c 81) dem Sohne sein Schwert Mimung und eine Waffenrüstung gibt. Auf dem Helme des Viđga befindet sich ein goldener Lindwurm, 'der Schlange genannt wird' (sá er Slangi heitir). Der Name Limme für Witege's Helm findet sich nur in diesem mhd. Gedichte (vgl. Hds[3] 162).

Die Rosengartenlieder.[1])

Ausgabe von Holz, Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, Halle 1893.

Diese Gedichte berichten von den Zweikämpfen, welche zu Worms zwischen zwölf Helden der Amelunge und ihren Gegnern stattfinden.

Rosengarten A. str. 239 (Kampf Witege's gegen den Riesen Aspriân) wird Witege's Vater Wielant genannt.

Swenne er [Aspriân] solte strîten, daz was ime ein wint.
an lief er mit grimme dô Wielandes kint.

---

[1]) Vgl. *ThS.* c 170 ff.; Uhl., *Schrift.* I, 412; *Hds*[3] N 91—94; Jiriczek S. 253 ff.; Sijmons § 20.

doch was der Held Witege in strîten unverzeit:
ûz zucte er Mîmingen, der herte helme sneit.

Rosengarten D str. 316. 317 [Zusatz von D[3]] reizt Dietrich Witege zum Kampfe gegen Aspriân auf und verspricht ihm das Ross Schemminc:

str. 316. *'Schemminc das guote ros wil ich dir wider lân.*
str. 317. *Daz brâhtest du ûz dem berge von dem lieben vater dîn.*
helt, nu velle den risen: ez sol dîn eigen sîn.
ez wart mir dô vor Garte, dô du strite mit Amelolt.
ich wil dir'z wider lâzen: helt, verdiene den solt.'

Die Bemerkung, Witege habe das Pferd von seinem Vater mitgebracht, zeigt Übereinstimmung mit der ThS.; 'ûz dem berge' erklärt sich aber durch eine Äusserung im 'Anhang zum Heldenbuch' (unt. S. 53 f.); vgl. Hds[3] 217.

Im Rosengarten D str. 620 überwirft sich Wolfhart wegen der Rückgabe des Rosses Schemminc mit Witege und dieser tritt daraufhin zu Ermenrîch über, so dass wir den Helden in 'Alphart's Tod' auf des letzteren Seite finden.

Rosengarten, D str. 624 [3, 4], spielen auf dies Ereignis an:
Dannen vuor dô Witege ûf derselben vart.
daz kam sider ze leide dem jungen Alphart.

Laurin und Walberan.[1])

Ausgabe von O. Jänicke, DHB I 201—257.

Im Walberan, v. 684. 691, wird 'Wielant' als Begleiter Laurin's und Dienstmann Dietrich's genannt. Er verdankt sein Dasein ohne Zweifel dem Zusatze 'Wielandes sun' bei Witege, der deshalb auch im Walberan fehlt, während er im Laurin v. 21. 297. 1533 dabeisteht (vgl. Hds[3] 304).

Alphart's Tod.[2])

Ausgabe von E. Martin, DHB II, 1—54.

Der junge Alphart fällt im Kampfe gegen Witege und Heime (s. oben).

---

[1]) Die *ThS.* weiss nichts von Laurin; vgl. sonst *Hds*[3] 304; Uhl., *Schrift.* I. 411; Sijmons § 20.

[2]) Vgl. *Hds*[3] N 90; Uhl., *Schr.* I. 415 f.: Sijmons § 20; die *ThS.* berichtet nichts von diesem Kampfe.

Witege wird hier, str. 262. 283, 'Wielandes barn' genannt.

Dietrich's Riesen- und Drachenkämpfe.

[Virginal, Dietrich's erste Ausfahrt, Dietrich und seine Gesellen.]

Hierher gehören drei Überlieferungen — Virginal, Dietrich's erste Ausfahrt, Dietrich und seine Gesellen — denen dieselbe Quelle, ein altes Gedicht, zu Grunde liegt (vgl. Wilmanns, ZfdA. XV, 294; Jiriczek S. 223 ff.).

Virginal.[1])

Ausgabe von J. Zupitza, DHB V. 1—200.

str. 652^{7-13} werden die Zeichen Witege's angegeben:

Witege rüert ein banier rîch,
daz velt dast kolen grüene;
dar inne ein zeichen wunneclîch:
das rüert der degen küene,
ein hamer und zang von golde rôt.
ein nater, diu ist von silber wîz,
als im sîn Vater Wielant gebôt.

Die goldene Schlange auf Witege's Helm und seine Rüstung sind uns bereits aus der ThS. bekannt (vgl. ob. S. 48). Ferner berichten die ThS., c. 81. 175. 330, und auch die Folkeviser (s. Grundtvig A str. 45), dass der Held in Schild und Fahne Hammer und Zange in Beziehung auf seinen Vater geführt habe. Vgl. Hds[3] 295.

Dietrich's erste Ausfahrt.

Ausgabe von F. Stark, Stuttg. 1860, Litt. Ver. N. 52.

'Wilant der alte in der Turkei' ist der Verfertiger eines Schwertes, welches Helferich dem Berner gab:

str. 402. *Kein waffen nie so wol geschneit:*
es ward in der Turkei bereit,
es macht Wilant der alte.

Dietrich und seine Gesellen.

Dresdn. Heldb., gedr. in v. d. Hagen's und Primisser's HB II, 103 ff.

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] 294 f.; Jiriczek S. 223 ff.; Sijmons § 20.

Witege schlägt hier mit seinem Schwerte Mimmung mehreren Riesen das Haupt ab (str. 730. 873).[1]) Diese Stellen sind übrigens auch in J. Zupitza's Ausgabe der Virginal enthalten.

Die Rabenschlacht.[2])

[Verfasser Heinrîch der Vogelære, ein österreich. Fahrender vom Ende d. 13. Jahrh.]

Ausgabe von E. Martin, DHB II, 219—330.

Witege erschlägt in dieser Schlacht Diether, den Bruder Dietrich's, und die Söhne Helken's und flieht vor Dietrich, der an ihm den Tod derselben rächen will.[3])

str. 964—974 berichten von Witege's Flucht.

str. 964. *Ich sage iu unverborgen*
hie an dirre zît,
dô Witege begunde sorgen
umb sîn leben ûf der heide wît,
in der vrist dô kom ein merminne.
diu want Witegen an, als ich mich versinne.

str. 965. *Si nam den helt starke*
und vuorte in mit ir dan
mit samt sînem marke,
si nerte den vil küenen man.
si vuorte in dô ze stunde
mit ir nider zuo des meres grunde.

str. 969 wird der Name von 'Witegen an' genannt.

str. 969¹⁻³ *Dô Witege der mære*
kom an des meres grunt,
vrou Wâchilt vrâgte in sunderbære.

Dem Berichte dieses Gedichtes zufolge erscheint also Witegen, wie er sich auf der Flucht vor Dietrich nicht mehr retten kann, ein Meerweib, seine Ahnfrau Wâchilt, und birgt

[1]) Vgl. *ThS.* c. 194 ff.

[2]) Vgl. *Hds*³ N 85; *Sagabibl.* II. 222 Anm. 2; Uhl., *Schr.* I, 414 f.; Sijmons § 20.

[3]) Vgl. *ThS.* c. 333 ff.

ihn auf dem Meeresgrund. Die ThS. (nach Unger) berichtet einzig, dass Viđga vor dem feueratmenden þiđrik ins Meer gesprengt und darin versunken sei (c. 336). Die altschwedische Redaktion der ThS. führt dagegen an (Hyltén-Cavallius c. 383):

'Som hii för haffuer horth huru wideke welanson flydde för didrik aff bern ock sanch j syon wid granzport, tho kom til honom en haffru, hans fadher fadher modher, ok togh honom ok förde honum til Selandh ock war ther longa stundh.' Vgl. Hds[3] 231, ZE N 31.

Weiter sind zu nennen

Jüngere Zeugnisse (14.—15. Jahrh.),

nämlich:

Friedrich von Schwaben.[1]) 14. Jahrh.

(noch nicht herausgegeben).

Dieses mhd. Gedicht bildet das einzige Zeugnis, welches auf Typus I der Sage Bezug nimmt.

Friedrich, der Held des Gedichtes, sucht seine geliebte Angelburg. Wie er am bestimmten Orte eintrifft, erblickt er drei Tauben — Angelburg und ihre Gefährtinnen —, die sich in einer Quelle baden wollen. Dadurch dass er die Taubenkleider hinwegnimmt, gewinnt er Angelburg.

So zeigt also dieser Bericht die grösste Ähnlichkeit mit der Prosanotiz der Vkv. Wenn nun vollends in einer Hs. (Wolfenbüttel Hs.) Friedrich sich selbst Wieland nennt, so tritt diese Verwandtschaft offen zu Tage.

Die Quellen des Gedichtes dürften auf mündliche niederdeutsche Überlieferung zurückzuführen sein (Sijmons § 21) und es ist keine literarische Quelle für die Wielandanspielung anzunehmen (Voss a. a. O. S. 44 ff.; Jiriczek S. 25).

---

[1]) Vgl. *Hds*[3] N 113b; Depp. S. 34. 77 note 5; Uhl., *Schr.* I. 481; Rassm. II, 265; Liebrecht a. a. O. S. 241; Voss, *Diss. Friedr. v. Schw.*; Jiriczek S. 24; Sijmons § 21. W. H. Schofield, *The Lays of Graelent and Lanval, and the Story of Wayland [Publ. of the Mod. Lang. Assoc. XV, 2. Baltimore 1900].*

Bearbeitung des Eckenliedes im Dresd. Heldenb. (Kaspar v. d. Roen.)[1] 15. Jahrh.

In Kaspar von der Roen's Bearbeitung des Eckenliedes nimmt auf Wieland eine Stelle Bezug, die im alten Texte fehlt.

Ausgabe von der Hagen's und Primisser's Heldenbuch II, 74—117 (Ecken-Ausfahrt).

str. 89. *Er [Ecke] sprach: „helt, wiltu mich bestan,*
den helm, nun den ich auf han,
den wirck(t) Willant mit siten:
in sant ein Konick her vber mer
erfacht ein konickreich mit der wer:
guldein ist er an mitten.

Grimm (Hds[3] 249) bemerkt hierzu: „Zur Erklärung des einzelnen fehlt die Sage. Vielleicht ist von dem Helme Limme die Rede."

Anhang [Vorrede] zum Heldenbuch.[2]) 15. Jahrh.
Ausgabe von A. v. Keller. Stuttg. 1860, Litt. Ver. 87.

Seit dem 14. Jahrh. treten Umarbeitungen und Verkürzungen älterer Dichtungen an die Stelle spielmannsmässiger Erfindung. Ihren Abschluss findet diese entartende Heldendichtung in den sogenannten Heldenbüchern. Das wichtigste derselben ist das spätestens 1490 gedruckte Heldenbuch, das eine prosaische Vorrede [in der Regel als Anhang zitiert] enthält. Diese Vorrede, welche auf anderen Quellen (niederdeutsche mündl. Überlief.) fusst als das Buch selbst, ist für die Sage von grosser Wichtigkeit und bildet für dieselbe eine trübe, aber reichhaltige Quelle (Sijmons § 21).

Die hierher gehörige Stelle lautet (Keller, S. 3):

Wittich ein held, Wittich owe sein brůder. Wielant was der zweier wittich vatter. Ein herczog, ward fertriben von

---

[1]) Vgl. *ThS.* c 98 ff.; Depp. S. 77 note 6; *Hds*[3] N 86, 9; Uhl., *Schr.* I, 407 ff.; Jiriczek S. 185 ff.; Sijmons § 20.

[2]) Vgl. *Sagabibl.* II, 140; *Hds*[3] N 134, 4; Depp. S. 77 Note 4; Rassm. II, 264 f.; Jiriczek S. 26 und Note; Sijmons § 21.

zweien risen, die gewanen jm sein lant ab. Da kam er zů armůt. Vnd darnach kam er zů künig Elberich vnd ward sein gesöll. Vnd ward auch eyn schmid in dem Berg zů gloggen sachsen.[1] *Darnach kam er czů künig hertwich [hertniht im Strassb. cod. A]. Vnd von des tochter macht er zwen sün.*

In der ThS. lebt Velent in seiner Jugend bei den Zwergen im Berge Kallava (c. 58). Doch wird Elberich dabei nicht genannt. Für das sonst Berichtete haben wir keine Parallele.[2]

Endlich lassen sich anführen

Beispiele von mittelhochd. (bezw. niederd.) Gedichten, welche Wieland's Sohn oder dessen vom Vater überkommene Waffen erwähnen.

Solche Beispiele bilden:

Heinrich von Veldeke's Eneide.[3] Ende des 12. Jahrh.
Ausgabe von O. Behaghel, Heilbronn 1882.

Vulcan sendet dem Eneas ein gutes Schwert:

v. 5726. *dô mede sande er heme ein swert,*
dat skarper ende harder was
dan der dûre Eggesas
noch der mâre Mimminc
noch der goede Nagelrinc
noch Halteclêr noch Durendart.

Eckesachs, Nagelrinc und Mimung sind die berühmten Schwerter Dietrich's und Witege's, Durendal und Halteclere sind uns aus den afr. Zeugnissen als die Schwerter Roland's und Olivier's bekannt.

---

[1]) Darunter ist der Caucasus zu verstehen, s. *Hds*³ 326.

[2]) Ausser hier (im Anhang) wird in diesem Heldenb. noch in zwei Gedichten Wittich Wieland's Sohn genannt, nämlich in 'der Rosengarte zu Worms' ('Wittich Wielandes Kint') und in 'der klein rosengarte' (Wielandes sun).

[3]) Vgl. *Hds*³ 63.

Das Nibelungenlied.[1]) 13. Jahrh.

Ausgabe von F. Zarncke. 6. Aufl. Leipzig 1887.

Götelind, des Markgrafen Rüdiger Gemahlin, trauert um ihren von Witege erschlagenen Sohn Nuodunc.

S. 259 str. 5. *Dô diu marcgrâvinne Hagen bete vernam,*
ez mante si ir leide: weinen si gezam.
dô gedâhte si vil tiure an Nuodunges tôt:
den hêt erslagen Witege. des twanc si jæmerlîchiu nôt.

Das Gedicht 'von dem übelen wîbe'.[2]) 13. Jahrh.

veröffentl. v. J. Bergmann im Anzeigebl. f. Wissensch. und Kunst N 94 (Jahrb. d. Litt. Bd. 94 Wien 1841.

In diesem Gedichte klagt ein Mann über die üble Behandlung von Seiten seines Weibes.

v. 258. *Maniger sagt von Weittegen not.*
nu vernempt auch die meine durch got.

v. 532. *sy ist herr Diettrich ze mir*
awe daz ich gen ir
nicht her Weittegen werden mag.

Des Meisters Godefrit Hagen Reimchronik der Stadt Cöln.[3]) 13. Jahrh.

Ausgabe von E. v. Groote, Cöln a. Rh. 1834.

v. 4895 und 4896 berichten:

Men saich sy reichten also sere.
als it Witge ind Heyman were.

Meisterlieder der Kolmarer Handschrift.[4])

Ausgabe von K. Bartsch. Stuttg. 1862.

Auf Wittich beziehen sich folgende Verse:

S. 28. *war kam Wittich und Heime hin, die helde wolgetâne?*

---

[1]) Vgl. *Hds*³ 111.
[2]) Vgl. *Hds*³ N 52; *ZE* 28, 6.
[3]) Vgl. *ZE* N 27, 3.
[4]) Vgl. *ZE* N 47. 1. 2.

S. 89. *Der Tôt der hât manigen recken,*
hern Dieterîch Witichen Heime [und her] Ecken.

Das niederdeutsche Redentiner Osterspiel vom J. 1464.[1]
Ausgabe von F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters, Karlsruhe 1846, 2 Bde.

Bd. II. S. 38 v. 37. *(Primus Miles):*
myn swert het Mummink
und loset platen. pantzer unt rynk,
dat wil ik harde by my han
unt wil dar mede sitten gan.
oft he wil van dode upstan,
ik wil ene wedder to der erden slan.

Deutsche Lokalzeugnisse.[2]

Ortsnamen. Welantesgruoba. Wielantesheim. Wielantisdorf, Wielantestanna, Wielantesbrunna.

Pflanzenname. Wielandsbeere (Daphne cneorum).

Wappen. Die Wappen der Schmiedezünfte verschiedener deutscher Städte aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigten auf ihren Siegeln wesentliche Übereinstimmung mit dem Zeichen, das die Heldensage Witege, Wieland's Sohne, beilegt. Dies beweist wohl, dass man Wieland für einen Patron und ersten Meister des Schmiedehandwerks hielt (nach ZE X 26, 7).

Darauf sind wohl auch die Namensbezeichnungen Witege faber, Cuonradus Mimiuch, Cuoni Mimmung, domus Welandi fabri. Heinricus dictus Wielaut, Herbordus dictus Welent, zurückzuführen.[3])

An letzte Stelle treten

---

[1]) Vgl. *ZE* X 27, 6.

[2]) Vgl. *ZE* X 26, 7; *Myth.*[3] 350; Rassm. II, 267.

[3]) Auch zu den Langobarden ist mindestens der Name Wêland gedrungen; s. die Nachweise bei Bruckner, *Sprache der Langobarden* sv. Guêlandus, S. 320 (nach Jiriczek S. 22 Note 1).

Die niederländischen Zeugnisse.

Wir kennen deren zwei:

Das mittelniederländ. Gedicht 'de vier heren wenschen'.[1]

Ausgabe von F. J. Mone, Quellen und Forsch. I. 148—154.

Die vier Helden Hagen, Gontier, Gernot und Rudegeer sitzen beisammen und sprechen gegenseitig ihre Wünsche aus.

Hagen wünscht v. 141:

> '*Nu will-ic aen wenschen,*
> *sprac Hagen, die degen fijn,*
> *ic woude Scimmine Nimmine*
> *beide waren mijn.*'

Das Gedicht lässt erkennen, dass dem Verfasser das Nibelungenlied bekannt war und nicht minder andere Gedichte der deutschen Heldensage, da Witege's Schwert und Pferd im Nibelungenlied nicht genannt werden.

Heinric's Roman van Heinric en Margriete van Limborch.[2] 14. Jahrh.

Ausgabe von L. Ph. C. van den Bergh, Leiden 1846—47, 2 Teile.

I. Teil. boek IV. enthält eine Anspielung auf Wieland, Witege und Mimung:

> v. 1050. *Ende Echites spranc altehant*
> *Totem ende nam hem tswert*
> *Dat hi sere begheert.*
> *Morant scoet op al met overmoede,*
> *En seide: «du daets alse de vroede*
> *Dattu names mi miin swerd*
> *Dat menegher mare es wert;*
> *Het smeede Wilant*
> *Ende es Mimmine ghenant.*
> *Het voerde Wedege die coene,*
> *Maer hi soude te vele hebben te doene*
> *Diet mi soude ontfueren.»*

---

[1] Vgl. *ZE* 27, 6.

[2] Vgl. *ZE* 27. 6.

B. Die blutigen Mohrengeschichten des Mittelalters, welche in ihren Hauptmotiven grosse Ähnlichkeit mit der alten Wielandsage zeigen.

Stehen die im vorausgehenden Abschnitte behandelten literarischen Erzeugnisse des Mittelalters gewiss in steter direkter Berührung mit der Wielandsage, so bieten dagegen die im folgenden gegebenen blutigen Mohrengeschichten des Mittelalters nur mit unserer Sage verwandte Züge.

Allein diese Verwandtschaft mit der alten Wielandsage ist in vielen Punkten eine so nahe, dass ich mich zur Sammlung aller mir erreichbaren Geschichten dieser Art entschloss.[1])

Die Untersuchung dieser weit verbreiteten[2]) blutigen Mohrengeschichten führt nun nach Entfernung der verschiedenen Zuthaten im allgemeinen zu folgendem Gerippe:

Ein Sklave rächt sich an seinem Herrn dadurch für erlittene Unbill, dass er die Gattin (Tochter) desselben entehrt, dessen Kinder bis auf eines (zwei) ermordet und den Vater selbst durch das falsche Versprechen, das letzte (die Gattin) zu verschonen, dazu bewegt, sich zu verstümmeln (zu blenden, die Nase abzuschneiden, eine Hand abzuhauen). Er stürzt sich hierauf selbst von der Höhe des Hauses (Turmes) herab.[3])

[1]) Ich konnte die Anzahl der bereits von Anderen beigezogenen um ein Erkleckliches vermehren und ein geschlossenes Ganzes dieser Erzählungen schaffen. Dies wurde mir insbesondere dadurch ermöglicht, dass ich in des Jov. Pontanus' Werken die Ausgangsgeschichte für eine lange Reihe von Mohrengeschichten ausfindig machte, daran sich dann in ununterbrochener Kette zahlreiche Glieder derselben Geschichte anreihen liessen. In Behandlung der einzelnen Geschichten leitete mich das Prinzip, stets die ganze Erzählung oder wenigstens einen vollständigen Auszug zu geben. Denn auf diese Weise treten die Beziehungen der verschiedenen Versionen sowohl unter sich, als auch zu unserer Wielandsage am deutlichsten hervor.

[2]) Gehören doch die im folgenden angeführten Beispiele der latein., spanisch., ital., französ., engl., holländ. und deutschen Literatur an.

[3]) Einzelne Versionen ermangeln des einen oder anderen Zuges, ohne dass ihnen natürlich deshalb ihre nahe Verwandtschaft mit den übrigen abgesprochen werden könnte.

Es bedarf wohl keines näheren Hinweises, dass der so losgelöste Kern der Geschichten grosse Übereinstimmung mit unserer altgermanischen Wielandsage zeigt. (Vgl. Sarrazin, Herr. Arch. XCVII. 373.)

Die nun folgende Darstellung der mir bekannt gewordenen Mohrengeschichten wird uns diese Verwandtschaft am besten vor Augen führen.[1])

Hds. N 234 der Erlanger Bibliothek. 13.—14. Jahrh.
(Von H. Varnhagen in den Engl. Stud. XIX. 163 f. mitgeteilt.)

'De ceco qui se ipsum precipitavit.'

Quidam nobilis cum vidisset quod quidam latro debebat suspendi, ex curialitate et pietate rogavit quod non occideretur, sed saltem erutis oculis ei daretur et ipse daret ei victum et vestitum propter dominum. Cum ergo latro ille sic excecatus esset et in domo militis optime se haberet, tradidit ei dominus claves rerum suarum. Et post multos dies miles ille in die pasche ivit ad matutinas. Et latro sicut plenus diabolus, firmavit hostia castri et occidit dominam suam, filios et filias et totam familiam et apprehendit unicum puerum, quem dominus plus amavit, et portavit supra turrim castri. Cum autem dominus veniens de ecclesia invenisset castrum firmatum nec aliquis aperiret, fractis portis ingrediens invenit uxorem, filios et filias et totam familiam jugulatam: et contristatus usque ad mortem cepit clamando querere: „Quis poterat hoc fecisse?" Et respondit latro de turri: „Ego hoc feci, quia fecistis me respirare de furtis. Et certe, adhuc occidam filium vestrum istum, nisi oculos vobis erui faciatis." Tunc dominus angustiatus usque ad mortem pre dolore de mortuis et timore filii morituri, cum preces non valerent, simulavit cum clamore maximo quod oculi ei eruebantur. Et cum puerum repeteret, quesivit latro, qualem dolorem sensisset. Et domino respondente se nimium dolorem sensisse „Falsum est", inquit: „adhuc habetis oculos in capite. Certe, filium istum non habebitis, qum vobis oculos faciatis erui". Tunc pater plus amans filium quam oculos, cum eos erui fecisset et querente latrone sicut prius, cum diceret pater

[1]) Ich lasse sie in chronologischer, bezw. durch ihre gegenseitige Abhängigkeit bedingter Ordnung folgen.

quod visum fuerat sibi quia cor extraheretur de ventre. „Tunc“, inquit latro, „scio quod oculos perdidistis: et istum filium non habebitis.“ Et precipitavit se cum infante.

Varnhagen bemerkt: „Eine Quelle für die Erzählung wird nicht angegeben.“

Die ganze Handlung lässt sich hier demnach in Kürze folgendermassen darstellen:

Ein Sklave beschliesst, sich an seinem Herrn für die ihm zugefügte Schmach (Blenden) zu rächen. In dessen Abwesenheit verrammt er die Thüre, tötet seine Herrin, deren Kinder, kurz die ganze Familie, mit Ausnahme eines Knaben, des Vaters Liebling. Mit diesem besteigt er den Turm des Hauses und als der Herr zurückkehrt und nach gewaltsam geöffneter Thüre seine ganze Familie erdrosselt vorfindet, da droht ihm der Sklave vom Turme herab, dass er noch sein letztes Kind töten werde, wenn er sich nicht die Augen ausreissen lasse. Als dies der Vater gethan, um sein Kind zu retten, da schreit der Bösewicht: „Du sollst auch diesen Sohn nicht besitzen“ und stürzt sich mit dem Kinde in die Tiefe.

Jovianus Pontanus (Giovanni Pontano) 1426—1503. 'Opera omnia'.

Ausgabe Venedig 1518—19. 3 Bde. (erste Ausgabe).

Pars I. De Obedientia Lib. III. Cap. X 'De vario seruorum usu'.

Pontanus erzählt daselbst: *Maioricensis ciuis abunde locuples ruri cum esset, seruumque grauissime cecidisset, tum seruus iniquius secum actum indicans, rationem hanc commentus est, qua et seruitutem finiret, et herum ulcisceretur. Hero enim longius à villa profecto, domo clausa foreis munit, ac matre familias arctius uincta, herileis liberos in editiorem domus partem secum effert, domini illic reditum expectans; qui ubi uillam intrauit, domum clausam indigne ferens, seruo, qui se de culmine ostendit, minitari coepit. At inquit ille, qui nunc domum clausam tam aegre feras, efficiam, ut haud multo post teque et lucem oderis, uixque hoc dicto, unum atque alterum filium è tecto præcipites iecit. Quo casu consternatus, ac penè exanimatus pater, ubi ad se redijt, tertio timens, mutato consilio seruum blandioribus leuire uerbis studet, nec*

facti solum ueniam, uerum etiam libertatem pollicens. At Maurus: Nihil, inquit, tuis istis pollicitationibus actum scito. Nares tibi excidas oportet, si uis tertium tibi seruari. Tum pater duobus se liberis uno casu orbatum reputans, quo tertium, qui unus erat reliquus, seruaret, conditione accepta, nasum mutilat, qui uixdum ter[r]am attigerat, cum tertius cum matre simul ante eius pedes exanimis iacuit. Eum seruus ubi clamoribus atque eiulatibus implere agros uidet, Deûm atque hominum fidem implorantem, Atqui nihil tuis istis clamoribus egeris, neque saeuiendi in me tibi locum relinquam. Atque hoc dicto se ipsum de summa tecti parte depulit.

Nach dieser Erzählung verrammt also der rachedürstende Mohr die Thüre und bindet die Gattin seines Herrn. Hierauf nimmt er dessen Söhne mit in den oberen Teil des Hauses. Zuerst wirft er zwei Söhne hinab, dann, als der Vater sich die Nase abgeschnitten hat, um den dritten zu retten, zugleich mit der Mutter auch diesen. Endlich stürzt er sich selbst hinab.

Nach Bodinus, der diese Geschichte von Pontanus übernommen (s. unten S. 63 ff.), hat dieser darin ein wirkliches Ereignis seiner Zeit geschildert. Bei Pontanus selbst findet sich für diese Annahme kein Beleg.

Matteo Bandello's (1480—1562) Novellen.

Ausgabe Lucca 1554, 3 vol.

Parte III. Nov. XXI. 'Uno Schiauo battuto dal Padrone ammazza la Padrona con i figliuoli, e poi se stesso precipita da un' alta Torre.'[1])

Nel' Isola di Maiorica fu un Gentilhuomo, chiamato Riuieri Eruizzano, chi haueua un schiauo Moro. auenne un dì che egli adirato gli diedi busse. Il Moro deliberò fieramente uendicarsene. Essendo adunque ito Riuiero un giorno a caccia con molti de i suoi, il perfido Moro vide la Padrona, che con i figliuoli (de i quali

[1]) Ich war bestrebt, im folgenden einen wortgetreuen Auszug dieser langen Geschichte zu geben; eine Analyse derselben gibt Koeppel, *Engl. St.* XVI, 367 ff.

il maggiore non haueua anchora sette anni) era entrata per certi bisogni dentro la Torre, onde giudicando esser venuta la commodità di vendicarsi, che tanto bramaua, pigliata una fune, entrò ne la Torre, e la Gentildonna, che di lui non si prendeua cura abbracciata, quella subito strettamente legò con le mani di dietro, e la corda attaccò al piede d'una grande arca, poi subito leuo la pianchetta, che la Torre con la casa congiungeua. La pouera Gentildonna gridaua aita, e con parole minacciaua lo Schiauo, ma egli niente si curaua, anzi il Manigoldo, a mal grado che la Donna hauesse, di lei quante volte glie ne venne voglia, prese amorosamente piacere. Il pianto dei poueri figliuolini con il grido della Padrona fu da quei di casa sentito, ma perche il ribaldo haueua leuato il ponticello, nessuno poteua darle aita. Poi il Moro si fece ad una finestra, e quiui ridendo sene staua, attendendo la venuta di Rinieri, al quale era ito un di casa à cercarlo, e dettogli il tutto. Il buon Gentilhuomo comminciò a minacciarlo di farlo appendere per la gola. Al'hora il Moro, soghignando gli disse, Signor Riuieri, ricordate ui de le busse, che questi giorni mi deste si disconciamente, che non si sarebbero date ad un Somaro. Hora è venuto il tempo di renderui il contracambio. Io ho qui vostra Moglie e i vostri figliuoli, e cosi ci fosti voi, che farei conoscerui, che cosa è battere schiaui; ma ciò ch'io non posso di voi fare, lo farò à la Donna vostra e a i vostri figliuoli. Di vostra Moglie ho io preso quel piacere che m'è paruto. Poi il prese il maggiore de i figliuoli, e giù da la finestra lo gittò. Il padre comminciò con buone parole à volerlo pacificare, promettendogli non solamente perdonargli il misfatto, che commesso haueua, ma farlo libero, se la Moglie con gli altri due figliuoli salui gli rendeua. Il Moro, a questo parendo volere consentire, gli disse: Tagliateui il naso, e io questi vi restituirò. L'infelice Padre si tagliò il naso. A pena haueua egli fatto questo, quando lo sceleratissimo Barbaro, pigliati i due figliuolini per li piedi, quelli del capo percotendo al muro gli lanciò in terra. Il crudel Moro del tutto rideua, parendogli hauer fatto la più bella cosa del mondo. Poi il fiero Moro prese la Donna, e quella mise su la finestra, poi con un coltello gli segò le vene de la gola, e quella d'alto à basso lasciò tombare. Finalmente egli andò à la finestra e si gittò soura quelli scogli col capo in giù, fiaccandosi il collo.

Varnhagen, E. St. XIX, 163 macht darauf aufmerk-

sam, dass Bandello selbst bemerkt, die Geschichte sei von Pontanus erzählt worden.[1])

Bandello hat nun die Erzählung von Pontanus ohne wesentliche Änderung der einzelnen Punkte beibehalten, doch hat er dieselbe bedeutend erweitert. Wir bemerken bei ihm eine grosse Ausschmückung der einzelnen Scenen:

So ist der Schauplatz der Mordthat ein Turm geworden, der mit dem Hause durch eine Zugbrücke verbunden und durch deren Aufziehen unzugänglich gemacht ist. Die Mutter wird nicht nur gebunden, sondern auch schmählich vergewaltigt. Weiter führt Bandello ein Alter der Söhne an. Der älteste wird hier allein hinabgestürzt, ihm folgen dann die beiden jüngeren und endlich die Mutter, welcher der grausame Mohr noch zuvor den Hals durchschnitten hat.

Was schliesslich das Ähnlichkeitsverhältnis der italienischen Novelle zur Wielandsage betrifft, so ist vor allem mit Sarrazin (Herr. Arch. XCVII, 377 ff.) zu betonen, dass der Mohr gleich Vølund in ein Hohngelächter über seine Thaten ausbricht (del tutto rideua, etc. s. ob.).

Joannes Bodinus (1530 ca. — 1596), **'Sechs Bücher über den Staat'.**

Bodin's 'Sechs Bücher über den Staat' erschienen zuerst (1576) in französischer, dann (1586) in lateinischer Sprache. In Cap. V. des ersten Buches gibt er die oben behandelte Geschichte des Pontanus wieder und findet sich dieselbe auch in den fremdsprachlichen Übersetzungen von diesem Werke Bodin's.

Französ. Ausgabe: 'Les Six Livres de la Republique.'

Ausgabe Paris 1577, in fol. (zweite französ. Ausg.).

Livre. I. Chap. V. 'De la puissance seigneuriale, et s'il fault souffrir les esclaues en la Republique bien ordonnee'.

. . . *L'ancien prouerbe qui dit autant d'ennemis que d'esclaues,*

---

[1]) Diese Bemerkung Bandello's findet sich a. a. O. III, 84. Sie lautet: *Saperete anchora questa Historia* (d. i. Nov. XXI) *essere stata latinamente descritta dal gran Pontano.*

monstre assez quelle amitié, foy et loyauté on peut attendre des esclaues. De mil exemples anciens ie n'en mettray qu'un aduenu du temps de Jouius Pontanus, lequel recite que un esclaue voyant son seigneur absent, barre les portes, lye la femme du seigneur, prend ses trois enfans, et se mettant au plus haut de la maison, si tost qu'il voit son seigneur, il luy gette sus le paué l'un de ses enfans, et puis l'autre: le pere tout esperdu, et craignant qu'il getast le troisiesme, a recours aux prieres, promettant impunité et liberté à l'esclaue, s'il vouloit sauuer le troisiesme: l'esclaue dist qu'il le getteroit, si le pere ne se coupoit le nez, ce qu'il ayma mieux faire pour sauuer son enfant: celà faict l'esclaue neantmoins geta le troisiesme, et puis apres se precipita luy mesme.

Wir haben hier eine getreue, wenn auch gedrängte Schilderung nach Pontanus, den ja Bodin selbst als seine Quelle bezeichnet. Eine einzige, unwesentliche Abweichung dürfte darin zu erblicken sein, dass Bodin den dritten Sohn allein sterben lässt, während wir bei Pontanus dabei den Ausdruck 'cum matre simul' finden. Bodin mag darum diese Worte übersehen haben.

Latein. Ausgabe: 'De Republica Libri Sex'.

Ausgabe Paris 1591. in fol. (zweite latein. Ausg.).

Lib. I. Cap. V. 'De imperio herili, et an seruitia ferenda sint in republica bene constituta.'

. . . *Scitum est illud, et sapientibus planè persuasum, Domi tot hostes esse quot seruos: quod quidem prouerbium satis significat, mancipia nec amicitiam colere, nec fidam societatem. Quid exempla veterum innumerabilia commemorem? Mihi satis est unum superioris aetatis, quod à Junio*[1] *Pontano proditum extat. Seruus cùm acerbiùs tractaretur, domino absente ostia concludit, uxorem domini contumeliosè affectam vinculis constringit, ac tres eius filios comprehendit: ubi dominum videt redeuntem, unum è tribus ex altissimo solario precipitem dat, deinde secundum: pater tanta rei atrocitate obstupefactus, precibus et lacrymis suplex seruum exorare, ac modis omnibus placare conatur, ut tertium morti eripiat.*

[1]) Jüngere Ausgaben, so Frankf. 1622, 1641, haben Jouiano.

seruus paciscitur salutem filii ea lege ut dominus sibi ipsi nares praecidat, naribus ex pacto amputatis seruus cum tanta clade et contumelia dominum vltus esset, tertium quoque deiecit, ac postremò vltionem de se ipso, quam dominus cogitabat, praecipiti casu caepit.

Der Vergleich dieses lateinischen Textes mit dem französischen zeigt, dass sich Bod. in seiner lateinischen Übersetzung der französischen Ausgabe nicht allzu wortgetreu an diese anschliesst. So heisst es im französischen Text vom unglücklichen Vater z. B. '*promettant impunité et liberté*', während im lateinischen Text der Verfasser sich mit dem allgemein gehaltenen Ausdrucke '*ac modis omnibus placare conatur*' begnügt. Andere Anzeichen weisen jedoch wieder darauf hin, dass der Verfasser bei seiner lateinischen Ausgabe nochmals den Pontanus selbst zur Hand genommen hat. Während nämlich die französische Ausgabe die unmittelbare Veranlassung der scheusslichen That des Sklaven verschweigt, stehen im lateinischen Text die Worte '*cùm acerbius tractaretur*' [Pontan.: '*seruum grauissime cecidisset*'] zur Erklärung des Verbrechens. Dann weisen jedenfalls noch die (wiederum in der französischen Ausgabe fehlenden) Worte am Schlusse '*ac postremò ultionem de se ipso, quam dominus cogitabat*', etc., auf die Stelle bei Pontan.: '*neque saeuiendi in me tibi locum relinquam*'.

Fremdsprachliche Übersetzungen.

'Les Six Livres de la Republique' wurden ins Italienische (1588) und ins Spanische (1590) übersetzt. Eine dritte Übersetzung, die englische vom J. 1600, folgt jedoch nicht nur der französischen, sondern auch der lateinischen Ausgabe.

Italienische Übersetzung: 'I sei libri della Republica del Sig. Giovanni Bodino'.

Ausgabe von L. Conti, Genova 1588.

Lib. I. Cap. V. 'Dell' autorità signorile, et se bisogna sofferire i schiaui nella Republica bene ordinata.'

. . . *l'antico prouerbio, che dice, altretanti nemici quanti schiaui, dimostra assai qual amicitia, qual fede, e qual lealtà si possa*

da' schiaui aspettare. Di mille essempi io ne metterò qui uno solamente, auenuto à tempi di Giouian Pontano, il quale narra, che uno schiauo vedendo il padrone fuora di casa, chiuse le porte, e legata la moglie del signore, prese tre suoi figliuolini, e salito nel più alto luogo della casa, si tosto, che vide accostarsi il suo padrone gittò a basso uno de' fanciulli, e dopò questo un' altro. il padre fatto stupido, e ripieno d'horrore, temendo del terzo, comineiò a pregare lo schiauo per la vita del figlinolo promettendogli, e perdonanza, e libertà: cui lo schiauo rispose, che s'egli si tagliaua il naso non trarebbe giù altrimenti quel suo figliuolo. il misero padre hauendo ciò fatto, vide incontanente precipitare il terzo figliuolo, e dopò lui lo schiauo ancora.

Spanische Übersetzung: 'Los Seis Libros de la Republica de Jvan Bodino'.
Ausgabe von Anastro Ysunza, Turin 1590.

Lib. I. Cap. V. 'De la autoridad Sennoril, y si es bien consentir esclauos en la Republica bien ordenada.'

. . . *El antiguo proueruio que dize, tantos enemigos quantos esclauos, muestra claro la amistad, la fee, y la lealtad, que se puede esperar de ellos. De muchos exemplos antiguos, no põdre mas de vno solo, acõtecido en tiẽpo de Jouio Pontano, el qual refiere que vn esclauo de que vio a su Señor fuera de casa, cerro las puertas, ato la muger de su Señor, tomo sus tres yjuelos, y subido en lo mas alto de la casa, de que vio venir al amo, arrojo a la calle vno de sus hijos, y despues el otro. El padre atribulado, y atonito de temor que hechase el tercero, se valio de los ruegos, prometiendo perdon, y liberalitad al esclauo por la vida del tercer hijo, el esclauo dixo que se le arroxaria sino se cortaua la nariz, el misero padre se la corto, y luego arrojo el hijo y tras el se hecho tambien el esclauo.*

Englische Übersetzung: 'The Six Bookes of a Common-Weale.'
Ausgabe von R. Knowles, London 1600.

Book. I. Chapt. V. 'Of the power of a Lord or Maister ouer his Slaues, and whether Slaues are to bee suffered in a well ordered Commonweale.'

. . . *The auntient prouerb, which saith, "So many slaues, so many enemies in a mans house", showeth right well what friendship, faith and loyaltie a man may looke for of his slaues. Of a thousand examples of antiquitie I will recite but one, which happened in the time of* J u l i u s P o n t a n u s, *who reporteth, that a slaue seeing his lord absent, barred the gates, and* h a u i n g s h a m e f u l l y a b u s e d h i s m i s t r e s s e (2), *bound her, tooke his maisters three children, and so going vp to the highest place of the house, seeing his maister comming home, first cast downe vnto him vpon the pauement one of his children, and after that another: the wofull father all dismaid, and fearing least hee should throw downe the third likewise, with prayers and teares besought the slaue to spare him that was yet left,* p r o m i s i n g h i m f o r g i u e n e s s e *for that hee had alreddie done,* a n d l i b e r t i e a l s o (1) *if he would but saue that third. Which his request the slaue yeelded vnto, vpon condition that he should cut off his owne nose: which he chose rather to doe, than to loose his child. But this done, the slaue neuerthelesse cast downe the third child also: and so at last* t o t a k e t h a t r e u e n g e o f h i m s e l f, w h i c h h i s l o r d t h o u g h t t o h a u e d o n e (2), *cast headlong downe himself also.*

Dass der englische Übersetzer seinem Texte beide Ausgaben Bodin's, die französische (1) und die lateinische (2), zu Grunde legte, habe ich bereits oben bemerkt.[1]) Die gesperrt gedruckten Stellen des angeführten Textes, welche immer nur der einen der beiden Quellen folgen können, da die andere sie nicht enthält, lassen dies wohl genugsam hervortreten.

Noch ist anzuführen die

Wiedergabe des lateinischen Textes in 'Jocorum atque Seriorum libri tres' der Gebrüder Melander.

Ausgabe Frankfurt 1617.

Tom. III. 'De conscelerato quodam seruo.'

'Seruus quidam cum acerbius tractaretur absente domino[2]) *ostia conclulit et uxorem domini contumeliose affectam, vinculis*

---

[1]) Vgl. den Titel der Übersetzung '*The six Bookes of C.' out of the French and Latine copies, done into Engl.*

[2]) Bod.: domino absente.

constringit, ac tres eius filios comprehendit. Ubi dominum tedet [1]) *redeuntem, vnum ex tribus ex altissimo solario praecipitem dat, deinde secundum. Pater tanta rei atrocitate obstupefactus, precibus et lachrymis supplex seruum exorare, ac omnibus modis* [2]) *placare conatur, vt tertium morti eripiat. Seruus paciscitur salutem* [3]), *ea lege, ut Dominus sibi ipsi nares praecidat. Naribus ex pacto amputatis, Seruus cum tanta clade et calamitate* [4]) *Dominum vltus esset, tertium quoque dejecit, ac postremo vltionem de se ipso, quam Dominus cogitabat, praecipiti casu cepit. 'Jouianus, Pontanus* [5]) *et Joannes Bodinus.'* [6])

Hätten somit die Verfasser ihre Quellen nicht selbst angegeben, so müsste doch der Vergleich mit Bodin's lateinischer Ausgabe klar zeigen, dass dieser letzteren die Geschichte entnommen wurde. Freilich unterliefen dabei manche Versehen, auf welche die Anmerkungen zum Texte hinweisen.

An deutschen Übersetzungen der 'Jocorum' etc. waren mir die Ausgaben Lich. 1605 und Rostock 1638 zugänglich. Doch ist darin unsere Geschichte nicht enthalten.

François Belleforest (1530—1583), **'Histoires tragiques.'** [7])

Ausgabe Rouen 1603, 7 vol. in -16.

Tome II. 31ieme histoire. 'Un esclaue More, estant battu de son maistre, s'en vengea avec une cruauté grande, et fort estrange.'

Auszug. Dom Riuieri Eruizzano en l'isle Maiorique auoit un More. Aduint un iour que ce More fit quelque

[1]) Bod.: videt.

[2]) Bod.: modis omnibus.

[3]) Bod.: salutem filii.

[4]) Bod.: contumelia.

[5]) Natürlich ist das zwischen Jouianus und Pontanus gesetzte Unterscheidungszeichen falsch.

[6]) Fränkel hat in den *Engl. Stud.* XIX, 427 auf diese von den Gebr. Melander erzählte Geschichte hingewiesen und dieselbe auch dort zum Abdruck gebracht.

[7]) Vollständ. Titel: Hist. tr. Extraictes *de l'italien de Bandel*, contenant encore dixhuict Histoires. Traduictes et enrichies outre l'invention de l'Autheur, par Fr. de Belleforest, Commingeois.

faute au gentilhomme, lequel luy donna l'estrappade. Estant guery de ses blesseures le More se remit à seruir de plus belle et le sembloit faire de tel cœur, que homme n'eu[t] jamais pensé autre cas de luy, sinon qu'il vouloit regaigner la grace de son seigneur. Comme un iour le gentilhomme fut allé à la chasse, ayant presque emmené tous ses gens avec luy, aduint que la dame s'en alla pourmener avec tous ses trois enfans (l'aisné desquels auoit à peine atteint l'an septiesme) dans la forteresse qui respondoit sur la marine. Le more ayant veu cecy, pourpensa soudain la ruine de ceste compagnie. A ceste cause il prend une corde, propre à son dessein, et s'en va vers la tour, en laquelle désqu'il eut entré, il ferma la porte et leua le pont, pour afin qu'aucun ne peust venir au secours. Aussitost qu'il est dans la tour, il vous vient empoigner la dame, la liant à un gros coffre, qui estoit en une salle basse, prés un lict verd. La poure Damoiselle se voyant ainsi prise, crioit à l'aide, et menaçoit le More fort aigrement. Mais le Barbare empoigna la Dame, laquelle auoit les mains liees derriere et la viola. C'estoit un piteux spectacle, de voir la damoiselle s'escrier comme forcenee et ses enfans imiter son cry, et braire à gorge desployee. Ceux du village estoyent là aupres pensant entrer: mais voyant le pont leué, et le More en fenestre, et oyant la dame qui se plaignoit, ne sceurent à qui recourir, si non qu'un d'entre eux courut annoncer ces piteuses nouuelles à Don Riuieri. Arrivé devant la tour, celuy-ci se mist à menacer le paillard Barbare de le faire brancher si haut que les autres Mores le verraient de vingt mille loing. Le More luy respondit: Pensez-vous que ie soye une pierre sans nul sentiment que je n'ay bien memoire des coups que me donnastes si desmesurément. Mais puis qu'il m'est impossible de me venger sur celuy qui m'a offensé, tes enfans mourront en satisfaction du tort que tu m'as fait. Quant à ta femme, i'en ay fait à mon plaisir. Puis il print l'aisné des enfans et le ietta par les fenestres. Don Riuieri lui dit, voy ce qui est de plus precieux en ma maisòn, prens tout, donne seulement la vie à ma femme et enfans qui restent, et ie te pardonne de bon cœur ce que tu as fait desia en ma presence! Le paillard Barbare, feignant d'estre gaigné par ces paroles, lui dit: Il faut donc que sans delay aucun vous vous couppiez le nez. Don Riuieri se couppa le nez. Désque le cruel Barbare eut veu ce qu'il souhaittoit, il se print à rire à gorge

desployee; puis il print les deux enfançons par les pieds et leur donnant de la teste contre le mur, leur escarbouilla le test, puis les ietta par la fenestre. Il print aussi la Damoiselle, et la mettant sur la fenestre, lui couppa la gorge et soudain la precipita par la fenestre. N'ayant plus d'execution à faire, il se mit à la fenestre et se ietta la teste la premiere en bas et tombant sur un escueil, se rompit le col.

Beim Vergleiche dieses Textes mit Bandello finden wir die eigene Angabe Belleforest's, dass dieser seine Quelle gewesen[1], vollauf bestätigt.

Belleforest liebt aber noch eingehendere Ausmalung der einzelnen Scenen. Dann flicht er überdies in seine weitschweifige Erzählung zahlreiche Beispiele ein, worunter eines vom Abbé de Sainct Simplician (ebenfalls dem Bandello entnommen, s. Ausg. Lucca III, 84) für uns von besonderem Interesse ist[2] (vgl. unt. Goulart).

Simon Goulart (1543—1628). 'Thresor d'Histoires Admirables et Memorables de nostre temps'.

Französicher Text des Verfassers.

Ausgabe [Paris] 1610, 3 vol. in -8⁰.

Vol. I. p. 507 f. 'Vengeance horrible.'

La seruitude extreme veut estre doucement maniee, autrement elle coune un horrible feu de desespoir. Un gentilhomme Espagnol nommé D o n R i u i e r o *demeurant en l'isle Maiorque, entre autres esclaues auoit un More, contre lequel s'estant un iour courroucé fort*

---

[1]) Vgl. Titel; ferner sagt Bellef. am Schlusse des unserer Geschichte vorausgesetzten Sommaire: *pour vous en faire plus certains, ie vous en reciteray une histoire, aduenuë n'a pas longtemps és Isles d'Espagne, si prenez la patience d'escouter le Bandel, qui vous en fait le recit.*

[2]) Es lautet: *L'Abbé de Sainct Simplician, à Milan, lequel ayant seulement donné un soufflet à un sien More, la nuict ensuiuant, le Barbare, qui auoit seruy monsieur l'Abbé plus de trente ans, lui couppa la gorge, lorsqu'il estoit au plus profond de son sommeil.*

asprement, il lui donna tant de trais de chorde, que le pauure esclaue fut sur poinct de mourir. Mais eschappé il feignit plus d'affection de bien seruir son maistre que parauant. Riuiero auoit une forteresse où n'y auoit qu'une auenue bien gardee d'un profond fossé, et d'un pont leuis, lequel haussé ceste place estoit imprenable fors à coups de canons, ayant la mer qui battoit au pied d'un roc sur qui elle estoit bastie. Un iour Riuiero estant allé loin de son logis à la chasse, le More voyant l'occasion et le temps venu de se venger, sur tout pource que la Dame, femme de Riuiero, qui auoit une maison au village prochain, estoit venue en la forteresse, pour voir sur la mer les galeres qui y flottoyent, et auoir le plaisir de l'air: se iette apres et hausse le pont, empoigne la dame et la lie à un gros coffre en une salle basse pres un petit lict verd, et enferme ses trois enfans qu'elle auoit menez auec elle, dans une chambre prochaine: puis il la viole honteusement: et comme au cri d'elle et des enfans les villageois fussent allez querir Riuiero, qui acourt en diligence, le More ne se souciant de menace ni de prieres lui iette par les fenestres sur le roc son fils aisné, aagé d'enuiron sept ans, lequel fut aussi tost escrasé que tombé. Le pauure gentil-homme reduit comme au desespoir essaye d'adoucir le cruel More pour sauuer le reste: et le More feint y entendre, mais à condition que Riuiero se coupast le nez, pour reparation des tors qu'il auoit faits à son esclaue. Pensant gaigner quelque chose en se mutilant ainsi, au gré d'un qui se glorifioit d'auoir honni sa femme et qui venoit de meurtrir si cruellement son fils aisné, neantmoins se coupa le nez, dont l'esclaue merueilleusement ioyeux en lieu de rabatre quelque chose de sa felonnie desmesuree, se mocquant de tout ce qu'il auoit promis, et de la simplesse de son maistre, empoigne incontinent les deux autres petits enfans par les pieds, les froisse de plusieurs coups qu'il donne de leur testes contre les murailles, puis les iette sur le rocher apres leur aisné. Et se souciant aussi peu des cris de la populace amassee à ce terrible spectacle, que de ceux de son maistre, empoigne la Dame, laquelle il esgorge en presence de tous, et precipite le corps du plus haut de la tour en bas. Quoy fait escumant de rage, il se iette la teste deuant sur le roc du costé de la mer: et se brise en piece, finissant promptement sa detestee vie, à l'extreme regret de Riuiero, qui n'auoit peu sauuer

aucun des siens, ni chastier ce furieux esclaue selon ses demerites.[1])

Dieser Geschichte fügt der Verfasser noch die Bemerkung bei:

'*Plusieurs ont descrit ceste histoire en Espagnol, Italien et François fort amplement: mais ie n'ay peu ni voulu la faire plus longue estant si estrange, que ie tremble toutes les fois que i'y pense. Histoire d'Espagne.*'

Dieser Bemerkung nach müsste auch in Spanien eine Version unserer Geschichte niedergeschrieben worden sein. Ich konnte zwar von einer spanischen Übersetzung der Novellen Bandello's Einsicht nehmen, den 'Historias tragicas exemplares, sacadas de las obras del Bandello Veronens. Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouisteau, y Francisco de Belleforest', welche 1589 zu Salamanca auf Kosten des Claudio Curlet gedruckt wurden, doch ist unter den dortigen 14 Geschichten die unsrige nicht enthalten.

Goulart's Erzählung nun zeigt vollständige Übereinstimmung mit Belleforest, was an und für sich schon seine Benützung dieses zeitgenössischen Landsmannes als Quelle wahrscheinlich macht. Die Übereinstimmung in Ausdrücken, welche Bandello noch fehlen und nur Bellef. angehören (s. die gesperrt gedruckten Stellen des Textes), vor allem aber die beinahe wörtliche Wiedergabe der Geschichte des Abbé S. Simplician, lassen mir diese Annahme als sicher erscheinen.

Unsere Geschichte findet sich auch in Goulart's

Niederländ. Übersetzung: 'Cabinet der Historien.'[2])

Ausgabe Amsterdam 1664. 4 vol. in -12.

Bd. I. S. 880—83. 'Schrickelicke Wrake.'

De uyterste dienstbaerheyt wil soetgens geleyt zijn, anders broeytse een schrickelick vyer van wanhope. Eeen Spaensch Edel-

---

[1]) Goulart führt noch wie Bellef. die Geschichte des Abbé S. Simplician an: '*L'Abbé de S. S. à M., ayant donné un soufflet à un sien More, la nuict suivante ce Barbare, lequel etc.*

[2]) Vollständ. Titel: 'C. d. H. Bestaende in veel vreemde, notabele

man ghenaemt Don Riviero, woonende in't Eylandt Majorque, hadde onder andere Slaven eenen Moorman, tegen wien hy op eenen dagh seer heftick verstoort zijnde, heem soo vele slagen gaf met een koorde, dat d'arme Slave meynde te sterven. Maer ontkomen zijnde, veynsde hy meer genegentheydt om sijnen Meester wel te dienen dan te vooren. Riviero hadde een Fortresse, daer maer eenen toeganck toe was, wel bewaert met een diepe Gracht ende een Val-brugge, als die op getrocken was, was dese plaetse onwinelick, uyt ghenomen met gros Geschut, hebbende de Zee daer aen spoelende aen den Voet van een Klippe, daeropse gebouwt was. Als op eenen dagh Riviero verre van sijn Huys op die jacht getrocken was, de Moorman siende de ghelegentheydt ende tijdt ghekomen om sich te wreecken, voornamelick, om dat de Jofvrouwe Riviero Vrouwe, die in't naeste Dorp een Huys hadde, in de Fortresse ghekomen was, om op de Zee de Galeyen te sien, die daer dreven, ende geneuchte in de Lucht te scheppen: springht hy daer na, ende treckt de Brugge op, vat de Vrouwe, ende bintse aen een groot Koffer in een Sael beneden, by een kleyn groen Bedde, ende sluyt haere drie kinderen, die sy mede gebracht hadde, in een Kamer daerbey: daer nae onteert hyse schandelick. Ende als op haer ende der kinderen geroep de Boeren ghegaen waren om Riviero te haelen, die neerstichlick daer to liep, smackt hem de Moorman, niet passende noch op dreygementen noch op smeekingen, door de Vensters op de Steen-klippe outsten Soon, ontrent seven jaren out, die soo haest verplettert was als ghevallen. d'Arme Edelmann byna tot desperaetheyt gebracht zijnde versoeckt desen wreeden Moorman te versoeten om den rest te salveren: ende de Moorman veynst hem daer toe te verstaen, maer op conditie, dat sich Riviero de neuse soude afsnijden, tot boete van't ongelijck, dat hy sijnen Slave gedaen hadde. Meynende yet te winnen, als hy sich selven so verminkte tot geneuchte van eenen, die hem beroemde sijne Vrouwe geschent te hebben, en die versch so wredelik sijnen outsten Soon hadde vermoort, sneet sich niet te min de Neuse af, waer over de Slave wonderlick verblijt zijnde, in plaetse van yet van zijne onmanierlick

en uytstekende Geschiedenissen. Door Simon Goulart, zijnde seer vermakelick en profytelick te lesen, alle Beminners der Wetenschappen. *Uyt het Frans vertaelt.'*

fellicheyt nae te laten. soo geckte hy met al het gene hy belooft hadde, en met de simpelheyt zijns Meesters, en vat terstont die twee andere kleyne Kinderen by den Voeten, blutse met vele slagen, die hy dede met hare Hoofden teghen de Mueren, daer na wierp hyse op den Rotzsteen haren outsten Broeder na. Een ock soo weynigh passende op't getier van't gemeyn volk over dit schrickelik Spectakel vergadert, als van't geroep sijns Meesters, soo vat hy de Jofvrouwe, welcker hy in aller tegenwoordicheyt de Kele af steeckt, en stort het Lichaem van't hooghste des Torens tot beneden. 't Welck gedaen sijnde schuim beckende van verwoetheyt, soo stort hy sich met den hoofde voorwaerts op den Rotzsteen aen de zeekant, en verplettert sich in stucken, eyndigende rasch sijn vervloeckt leven, tot het uyterste leetwesen van Riviero, die niemant van den sijnen hadde konnen salveren, noch desen rasende Slave nae sijne verdiensten straffen. (Vele hebben dese Historie seer breet in Spaensch, Italiaensch, en Fransch beschreven: Maer ick en hebse niet langer konnen noch willen maken, mitse soo seltsaem is. dat ick beve soo menighmael ick daervan ghedencke. De Historie von Spanguien.[1])

Ausser dieser niederländischen Übersetzung von Goulart's 'Thresor d'Histoires' erschien auch noch eine englische — Admirable and memorable Histories containing the Wonders of our Time, done out of the French by E. Grimestone. London 1607. in -4⁰ —, die jedoch unsere Geschichte nicht enthält.

Johannes Manlius (Mitte des 16. Jahrh.), **'Locorum communium collectanea'.**[2])

Ausgabe Budissinae 1565.

S. 298 f. 'Historia de crudelissimo facto Aethiopis, recitata Pilippo Comiti à Nassau per Damianum Knebel, secretarium Comitis de Hana.'

[1]) Auch die Geschichte vom Abbé S. S. fehlt nicht: 'Als de Abt van S. Simplician te Milanen een van sijne Swarten een klinck ghegheven hadde, soo snijdt hem de volgende nacht dese Barbarische mensche, die meer dan dertigh jaren den Abt gedient hadde, de kele af, als hy aldervast in slaep was'.

[2]) Vgl. Baumgarten, *Merkw. Büch.* VI. 149; Hummel, *Bibl. v. selt. Büch. II*, 302.

Anno 1556. mense Aprili, quidam praediues nobilis, non procul ab Augusta Vindelicorum, a teneris puerum aethiopem usque ad illum annum aluerat. Cùm fortè fortuna nobilis domo abesset, aethiops de nocte consurgens coniugem totamque familiam, excepta filiola domini, ad octo homines interemit. Mane altero die cum rediret dominus, uidit aedes suas praeter morem clausas, et cum propius adequitasset, apparuit illi in domus summitate aethiops truculentissimo aspectu, qui in hunc modum nobilem alloquitur: Scis homo crudelissime, qualiter me quondam innocuum tractaueris, quod sanè ad hunc diem memoria retinui: illam iniuriam de tuis nunc demum uindicaui. Ecce enim partem de cadauere tuae coniugis, quam tibi cum tota familia occidi, excepta filiola, quam unam reliqui, tibique restituam, si mihi incolumitatem vitae promiseris. Pater extremè perturbatus, homicidae incolumitatem promittit. At ille per fenestram infantem ante pedes patris proijcit, Scio, inquiens, quòd mihi non sis seruaturus fidem, nunc satis in temetipso et tuis illam iniuriam ultus, moriar et ego, et sic se de uestibulo aedium praecipitem dedit. Secretarius Hannensis comitis sibi nobilem familiariter notum esse affirmat. Quo facto quid crudelius, magisque ex propriis diaboli instigationibus depromtum cogitari potest?

Manlius hat somit seine Quelle selbst angegeben. Er scheint demnach in unserer Geschichte ein wirkliches Ereignis seiner Zeit geschildert zu haben. Dieselbe Geschichte geben wieder:

Die deutschen Übersetzungen des lateinischen Originaltextes.

Die Übersetzung des J. H. Ragor.

Ausgabe Franckfurt am Mayn, 1566.

1. Theil. 5. Gebott. Eine grausamliche geschicht eines Moren, welche Damianus Knebel, des Graffen zu Hanaw Secretarius, Philippo Grafen von Nassaw erzelet hat.

Ein sehr reicher Edelmann, nicht weit von Augspurg gesessen, hat einen Moren von jugendt auff erzogen, vnd da sichs

nun im 1556. jar im Aprill hat begeben vnd zugetragen, das der Herr hat müssen vberfeldt reitten. Ist vnterdes der Mor des nachts auff gestanden, vnnd hat die Frawe sampt dem gantzen Haussgesinde erwürget, wol in die acht Personen, ohn allein ein kleines Meygdelein, welchs des Edelmanns Töchterlein gewesen, hat er lebendig gelassen. Da nu des andern tags zu frü der Edelmann wider heimkommen, vnd gesehen, dass sein Hauss wider die gewonheit noch versperret vnd verschlossen sey, vnnd neher hinzugeritten war, Ist der Mor oben auff dem Hauss herfürgetretten vnd den Herrn tückisch angesehen, vnd zu im gesaget: Du Tyrann, du weist, wie du mich offt gehalten hast, auch in sachen, daran ich vnschuldig gewesen bin, welches ich dir biss auff diesen tag gedacht habe. Nun jetzunder allererst habe ich solchen gewalt an den deinen gerochen, Vnd sihe da, das ist ein Stück vonn deinem Weib, welche ich sampt allem Haussgesinde erwürget habe, on allein eins deiner Töchterlein, welches ich hab lebendig gelassen, vnd dir dasselbig auch lebendig vberantworten wil, so du mir meine lebens fristung verheissen wirst. Der Vatter, wiewol er sehr vber des Mörders rede erschrocken war, verheisst ihm, er wölle ihm am Leben nichts thun. Aber doch gleichwol solche verheissung des Edelmanns vnangesehen, nimpt der Mor das Kindt vnd wirffts gegen den Vatter zum Fenster hinauss vnd saget: Ich weiss, dass du mir nicht wirst glauben halten. Ich habe mich doch an dir vnd den deinen genugsam gerochen, sondern ich will auch sterben. Ist also vom Hauss herabgesprungen vnd den Hals abgestürzt.

Des Graffen von Hanaw Secretarius sagt: er hab gute Kundtschafft mit demselbigen Edelmann gehabt. Ach lieber Gott, was köndt man doch erbermlichers erdencken, Oder wer wolt doch nicht glauben, das solch erbermlich ding von des Teuffels anreitzung herkomme, vnd zuwege gebracht werde.

Die Übersetzung des A. Hondorff in ‚Promptuarium Exemplorum'.

Ausgabe Franckfurt am Mayn 1577. in fol. (3. Ausg.).

Fol. 234[a]. Historia de crudelissimo facto Aethiopis, recitata Philippo Comiti à Nassau per Damianum Knebel, Secretarium Comitis de Hana.

Anno 1556. im Aprill, ist nicht weit von Augspurg ein sehr reicher Edelmann gewesen, der hat von Kindtheit auff einen Mohren auffgezogen. Als auff eine zeit der Edelmann nicht einheimisch gewesen, ist der Mohr dess Nachts auffgestanden, vnd hat des Edelmans Weib, vnd das gantze Haussgesinde ermordet, in die acht Menschen, biss auff ein klein Töchterlein, dess Edelmans. Als nun dess andern tages früe der Edelmann wider heimgeritten, hat er seine Behausunge fest beschlossen befunden, vnnd da er näher hinzugeritten, hat er zu öberst in seiner behausung den Moren ersehen, der jhm mit grimmigem gesicht erschienen, vnd den Edelman dieser gestalt angeredt: Weistu du gräwlicher Tyrann, wie du mich armen vnschuldigen gehalten vnnd geplaget hast, das hab ich dir nun biss auff diesen tag nachgetragen, vnnd habe solche schmach nun an den deinen gerechent, sihe da, ein stück von dem Cörper deines Weibes, die hab ich sampt allem Haussgesinde ermordet, biss auff dein klein Töchterlein die ich am leben gelassen, die wil ich dir wider geben, so du mir sicherheit meines lebens verheissest. Als der Vatter nun auffs allerhärtest erschrocken, hat er endlich dem Mörder das leben zu fristen verheissen. Aber der Mohr hat alsbalde das Töchterlein oben zum Fenster herauss, dem Vatter vor die Füsse geworffen, vnd gesagt: Ich weiss doch wol, dass du mir keinen glauben heltst, hab ich mich aber nicht recht an dir vnd an den deinen gerechnet? Darumb wil ich nun auch sterben, hat sich also auch oben vom Hauss herabgestürzt. Ibidem. [d. i. Collect. Manlij lib. 2.]

Manlius ist also als die unmittelbare Quelle der von Hondorff erzählten Geschichte angeführt, welche Vermutung sich übrigens dem Leser schon durch die dem Manlius entlehnte Überschrift der Geschichte aufdrängt.

Natürlich fehlt unsere Geschichte auch nicht in der

Holländ. Übersetzung von Hondorff's Geschichte, 'Onmenschelijckheyt gestraft'.

Im 2. Bande des bereits oben erwähnten (vgl. Goulart) 'Cabinet der Historien' findet sich eine Übersetzung von Hondorff's Geschichte und zwar verweist hierbei der Übersetzer ausdrücklich auf die im 1. Bande wiedergegebene Geschichte Goulart's. Er thut dies mit den Worten:

'Onmenschelijckheyt gestraft.' Daer is in't eerste Stuck ghesproken gheweest, van de grouwelicke wreedtheydt van een seker Slave, eenen Moore, tegen de vrouwe ende Kinderen van een Spangjaert zijnen Meester, onder den tijtel van schrickelijcke wraecke.

Wenn der Übersetzer weiterfährt: 'Ick sal hier een ghelijcke Historie by voegen die M. Andreas Honsdorf beschreven heeft, aldus uyt den Latijne overgheset', und nach Erzählung der Geschichte beifügt 'Daman Knebel Secretaris van de Grave van Hanau vertelde dit den Grave Philipo van Nassau, seght Honsdorf in sijn Tooneel der Exempelen. Pag. 435', so ist seine Quelle nicht im geringsten zweifelhaft.

Die Geschichte lautet: *Anno 1556. Een Hooghduytsch Edelman, seer rijcke, woonende by de Stadt van Ausburgh hadde een Lackey dat een Moore was, opgheroedt van joncks aen. Dese Edelman verre van Huys zijnde overmits eenige affayren, de Moore een volwassen Man geworden zijnde, stont snachts op, doode de Vrouwe, Kinderen ende andere Huysghenooten zijns Meesters, niemant in't leven latende dan een seer kleyn Dochterken van sijn Meester, de welcke sanderen daeghs vroegh wederkeerende, alle de deuren van zijn Huys seer nauwe gesloten vont, alsoo hy te Peerde over en weer liep, soo vernam hy zijne Moore, op de hoogste Solderinge, seer wreet van gelaet, en die luyt keels begon te roepen: Heuget ut niet ghy wreetste onder alle wreede, hoe veel leets ghy my t'onrechte tot nu toe ghedaen hebt? Ick hebbe't getelt, ende hebbe my daer over eyndelijcken gewroken aen de uwe. Daer en is niet in't leven gebleven dan u Dochterken, 't welcke ick u gesont en behouden sal weder geven soo ghy my belooft 't leven te salveren. d'Edelman verbaest, swoer hem dat hy hem soude laten gaen, maer stracks daer op soo wierp de Moor het kindt te Venster uyt op de straet voor de voeten van sijnen meester, seggende daerby: Ick weet wel dat ghy my niet sparen en sult, maer ick en begeere niet langer te leven, en dat geseyt hebbende, wierp hem selver van boven neder, en viel het hooft te pletter, sterrende staende voets: een wreede wreecker van de onmenschelijckheydt van sijns Meesters ende van sijne eyghene onmenschelijckheydt.*

Wie die eben behandelten Übersetzungen darthun, scheint

auch die von Manlius erzählte Mohrengeschichte ziemliche Verbreitung gefunden zu haben. Ihre Ähnlichkeit mit der Geschichte Goulart's (der mittelbar auf Bandello zurückgeht) hat schon der Verfasser vom 'Cabinet der Historien' herausgefunden und betont (vgl. oben).

Tomaso Costo (1560 ca.—1630 ca.), **'Fuggilozio' (1596).**

Ausgabe Venedig 1660. in -8°.

Der Fuggilozio ist eine Sammlung von Geschichten, worin von acht Adeligen und zwei Damen in acht Tagen „über die Bosheiten von Frauen und deren Vernachlässigung ihrer Ehemänner“ geredet wird. Doch ist in dieser ursprünglichen Gestalt des 'Fuggilozio' unsere Geschichte noch nicht enthalten. Ich fand sie nicht in den mir zugänglichen Ausgaben von Venedig, 1601, 1605, 1613, 1655, dagegen in der Ausgabe Vened. 1660, welche eine 'Nuova Aggiunta al Fugg. dello stesso Autore' enthält.

S. 18 f. 'Atrocissima crudeltà d'un certo Moro.'

Un Moro schiauo di pessima natura essendo crudelmente dal suo Sign. flagellato, un giorno tutto pieno di rabbia, prese due figliuolini di lui, l'uno d'età d'un anno, l'altro di due, et serratosi in una torre, che haueua il padrone lungo il lido del mare, lo chiamò, e alla presenza di quello infranse in sasso i poueri figlioli, et lanciatigli in faccia, gli disse: hor togli questi tuoi figliuoli in grembo, e tutto lordo di sangue per non venir viuo nelle mani del crudel patrone, da se stesso si precipitò, e morì.

Die Erzählung Costo's gibt somit eine Darstellung der Mohrengeschichte, die in ihren wesentlichsten Punkten nicht von der von Bandello ausgehenden abweicht. Denn die Vollzugsart der Rache und der Ort der Handlung (una torre lungo il lido del mare) stimmen ja damit überein. Das übrige konnte der Verfasser bei seiner gedrängten Darstellung des Ganzen nicht verwerten. Deshalb haben wir meiner Ansicht nach keinen Grund, Zweifel zu hegen, dass die Quelle dieser Erzählung nicht aus Bandello geflossen.

Die Vor-Shakspere'sche englische Mohrenballade.

Enthalten in 'Roxburghe Ballads'[1]) (II, 339—347), ed. by Charles Hindley, Esq. London 1874.

Unsere Mohrengeschichte führt uns auch nach England. Dort findet sich bereits vor Shakspere eine Ballade solch blutigen Inhalts. Vgl. Koeppel, E. St. XVI. 366.

Ihr Titel lautet: A Lamentable Ballad of the Tragical end of a Gallant Lord and a Vertuous Lady, with the untimely end of their two Children, wickedly performed by a Heathenish Blackamore their servant; the like never heard of. The Tune is, The Lady's Fall.

Der Ursprung der Balladengeschichte ist in Italien zu suchen und zwar wird aus der Inhaltsangabe der Ballade hervorgehen, dass wir hier wiederum eine Version der Mohrengeschichte nach Bandello vor uns haben.

Inhalt.[2]) Ein römischer Edelmann hatte eine durch ihre Schönheit berühmte Dame geheiratet, und es waren der Ehe der beiden zwei liebliche Kinder entsprossen. — Einmal züchtigte nun der Herr auf der Jagd seinen Diener, einen Mohren. Als am folgenden Tage der Herr wiederum auf der Jagd abwesend war, beschloss der Mohr, Rache zu nehmen.

Die Frau des Edelmanns hatte mit ihren beiden Kindern den höchsten Turm bestiegen, um ihrem Gemahl nachzusehen. Da folgte der Mohr ihr dorthin. Nachdem er die Brücke aufgezogen und das Thor verriegelt hat, stürzt er sich auf seine erschreckte Herrin, bindet ihr die Hände nach rückwärts und thut ihr Gewalt an:

The place was moted round about,
the bridge he up did draw;
The gates he bolted very fast,
of none he stood in awe:

---

[1]) *Ancient Songs and Ballads written on various subjects, and printed between the year MDLX and MDCC.*

[2]) Vgl. auch Koeppel's Analyse, *E. St.* XVI. 373. — Im folgenden werden an passender Stelle einige Strophen der Ballade angeführt, durch welche das Abhängigkeitsverhältnis derselben zu Bandello's Novelle besonders hervortritt.

He up into the Tower went,
the Lady being there:
Who when she saw his countenance grim
she straight began to fear . . . .
The chrystal tears ran down her face,
her children cryed amain,
And sought to help their mother dear,
but all it was in vain:
For that outrageous filthy Rogue,
her hands behind her bound,
And then perforce with all his might,
he threw her on the ground.

Auf das Geschrei der Unglücklichen und ihrer Kinder eilen Leute hinzu, ohne Hilfe bringen zu können. Der Edelmann wird herbeigeholt; seine Drohungen lassen den Mohren unbekümmert. Er ergreift vielmehr das eine Kind an den beiden Füssen und zerschmettert ihm das Gehirn an der Mauer. Hierauf schneidet er dem zweiten den Kopf ab und wirft ihn hinunter. Alsdann packt er die Mutter an den Haaren und schleppt sie herbei. Der verzweifelte Gatte will dem Wüterich alles verzeihen, wenn er wenigstens ihr Leben schont. Da verlangt der Mohr, er solle sich die Nase abschneiden. Als dies geschehen, schleudert der Treulose auch die Herrin in die Tiefe. Der arme Edelmann aber stirbt vor Schmerz:

"O save her life and then demaund
of me what thing thou wilt:"
"Cut off thy nose, and not one drop
of her blood shall be spilt!"
With that the Lord presently took
a knife within his hand:
And than his nose he quite cut off,
in place where he did stand.
"Now I have bought the Ladys life,"
then to the Moor did call:
"Then take her," qd. this wicked Rogue
and down he let her fall:

Which when her gallant Lord did see,
his senses all did fail:
Yet many sought to save his life
yet nothing could prevail.

Der Mohr aber bricht jetzt in ein Hohngelächter aus:

then did he laugh amain.

Endlich stürzt er sich selbst herab.

Koeppel (a. a. O. S. 374) bemerkt: „Die Übereinstimmung mit der Novelle Bandello's ist eine vollständige; nur fehlt das dritte Kind und die Selbstverstümmelung des Gatten erfolgt, um das Leben der Gattin zu retten, deren Tod auch ihm das Herz bricht."

W. Shakspere's 'Titus Andronicus' (TA.); ca. 1589.
Ausgabe von Clark and Wright (The Globe Edition), London 1895.

In Shakspere's Tit. Andron.[1]) bildet die Gestalt des Mohren Aaron so viel Rätselhaftes und zeigt überhaupt so lose Verknüpfung mit der Andronikergeschichte, dass die Annahme, die Aarongeschichte entstamme einer anderen Quelle wie diese, als wohlberechtigt erscheinen darf.

E. Koeppel (a. a. O.) hat nun die uns wohlbekannte Novelle Bandello's als Quelle der Aarongeschichte angeführt und auch durch Vergleichung ihre nahe Verwandtschaft dargelegt. Doch neige ich hierin der Ansicht zu, die übrigens auch Koeppel offen gelassen hat, dass Belleforest's Geschichte die nähere Quelle Shakspere's gewesen ist (s. unten).

Da die Novelle Bandello's sowohl als die Geschichte Belleforest's uns hinlänglich bekannt sind, so dürfte wiederum eine kurze Inhaltsangabe des TA. genügen, um die Quelle der Aarongeschichte des TA. klar hervortreten zu lassen.

Inhalt. Tit. Andronicus hat die Gotenkönigin Tamora

---

[1]) Vgl. Creizenach, '*Stud. z. G. d. dram. Poes. im 17. J.* (*Ber. d. sächs. G. d. Wiss.*, 38. Bd.), und '*Die Schausp. d. engl. Comöd.*' (Kürschner's *Nat. Litt.* 23. Bd.); A. Schröer, *Tit. Andr.* Marburg 1891; E. Koeppel, *E. Stud.* XVI, 365 ff.; H. de W. Fuller, *The Sources of Titus Andronicus* [*Reprint. from the Publ. of the Mod. Lang. Assoc. Vol. XVI, N. 1*].

mit ihren Söhnen besiegt nach Rom geführt. Von den kriegsgefangenen Söhnen der Tamora lässt er den Alarbus als Sühne für die gefallenen Römer schlachten. Die fürchterlichsten Rachegelüste der Mutter und der Brüder werden dadurch entfesselt. Tamora gewinnt die Liebe des Kaisers, wird Kaiserin von Rom. Die Rache wird nun ausgeführt. Lavinia, die Tochter des Titus, wird auf den Rat des schurkischen Mohren Aaron, des Buhlen der Kaiserin, von deren beiden Söhnen geschändet und verstümmelt (Beraubung der Hände und der Zunge). Zuvor haben sie ihren Gemahl getötet, welche That dann den Brüdern der Unglücklichen zugeschoben wird. Diese sollten deshalb hingerichtet werden. Seine Söhne zu befreien, lässt Titus sich von Aaron die rechte Hand abhauen und sendet sie dem Kaiser. Sie wird ihm jedoch mit den abgeschlagenen Häuptern seiner Söhne zurückgeschickt. Nun nehmen die Androniker furchtbare Rache an ihren Feinden. Auch Aaron gerät in ihre Gewalt, bekennt sich als den Urheber der verübten Schandthaten und erleidet endlich die längst verdiente Strafe.

Es bleibt nun noch die Frage zu erledigen, ob Bandello oder Bellef. die unmittelbare Quelle Shakspere's gewesen ist. Ich möchte mich für Belleforest entscheiden, da in Belleforest's Geschichte und im TA. das Hohngelächter des Mohren über seine Frevelthaten bedeutend stärker betont wird, als bei Bandello selbst.[1]) Die folgende gemeinsame Anführung der betreffenden Stellen soll uns dies bezeugen:

Bandello: *Il crudel Moro del tutto rideua.*
Belleforest: *il se print à rire à gorge desployee.*
TA. V. 1. 111: *I play'd the cheater for thy father's hand,*
And, when I had it, drew myself apart
And almost broke my heart with extreme laughter:
I pry'd me through the crevice of a wall
When, for his hand, he had his two sons' heads:
Beheld his tears, and laugh'd so heartily,
That both mine eyes were rainy like to his.

[1]) Koeppel, a. a. O., S. 370, Anm., hebt diesen Zug hervor.

Endlich ist noch mit Sarrazin (Herr. Arch. XCVII, 373) auf die besonders stark zu Tage tretende Verwandtschaft der Aarongeschichte des TA. mit unserer alten Wielandsage hinzuweisen. So ist beiden Berichten ein Zug vor allem eigentümlich, nämlich die Sorge Vølund's, bezw. Aaron's für sein Kind.

Vølund spricht Str. 33:

Eiđa skaltu mér áđr
alla vinna:
at skips borđi
ok at skialdar rǫnd,
at mars bœgi
ok at mękis egg:
at þú kveljat
kván Vǫlundar,
ne brúđi minni
at bana verđir:
þótt vér kván eigim
þá er þér kunnið,
eđa jóđ eigim
innan hallar.

Aaron äussert die Sorge um sein Kind:

V. 1. 67. *And this shall all be buried by my death,*
Unless thou swear to me my child shall live.

78. *Therefore I urge thy oath: for that I know*
An idiot holds his bauble for a god
And keeps the oath which by that god he swears,
To that I'll urge him: therefore thou shalt vow
By that same god, what god soe'er it be,
That thou adorest and hast in reverence,
To save my boy, to nourish and bring him up;
Or else I will discover nought to thee.

Die englische Ballade von Titus Andronicus vom J. 1594.

Enthalten in Percy's Reliques of Ancient English Poetry (1765). Ausgabe von A. Schröer, 1889—1893, Heilbronn u. Berlin, 2 Bde.

Im Jahre 1594 erschien in England eine Ballade, welche das Unglück des Tit. Andronicus besingt und deren Quelle

in Shakspere's TA. zu suchen ist. Vgl. Varnhagen, E. St. XIX, 163.

Schröer a. a. O. I, 203—210. 'Titus Andronicus' Complaint.' *(From a Copy in "The Golden Garland" intitled as above: compared with three others, two of them in black letter in the Pepys Collection, intitled "The Lamentable and Tragical History of Titus Andronicus" etc.)* *"To the Tune of Fortune."* [1])

Inhalt (mit Anführung der wichtigsten Verse).

Der alte Titus erzählt seine Geschichte: Nach einem zehnjährigen Feldzug gegen die Goten hat er die Gotenkönigin und deren zwei Söhne mit einem Mohren nach Rom gebracht. Der Mohr beschliesst, mit der Kaiserin[2]) — seiner Buhlin — Titus und sein ganzes Haus zu verderben. Des Kaisers Sohn, der mit der Tochter des Titus, Lavinia, verlobt ist, wird von den beiden Söhnen der Gotenkönigin auf der Jagd ermordet und Lavinia hierauf von ihnen vergewaltigt und verstümmelt:

Str. 13. *But nowe, behold! what wounded most my mind,*
The empresses two sonnes of savage kind
My daughter ravished without remorse,
And tooke away her honour, quite perforce.

Str. 14. *When they had tasted of soe sweete a flowre,*
Fearing this sweete should shortly turne to sowre,
They cutt her tongue, whereby she could not tell
How that dishonoure unto her befell.

Str. 15. *Then both her hands they cutt off quite*
Whereby their wickednesse she could not write
Nor with her needle on her sampler sowe
The bloudye workers of her direfull woe.

Die Söhne des Titus werden fälschlich des Mordes an dem Sohne des Kaisers angeklagt und sollen deshalb hingerichtet werden. Der Mohr bewegt den Titus durch eine falsche Nachricht, sich die rechte Hand abschlagen zu lassen,

[1]) Auch in '*The Roxburghe Ballads*' (Ballad Society), Vol. II (Hertford 1874), S. 543—48 abgedruckt.

[2]) D. i. die vom Kaiser zu seiner Gemahlin erhobene Gotenkönigin.

um dadurch seine Söhne zu retten. Diese werden aber trotzdem enthauptet:

Str. 21. *The moore delighting still in villainy*
Did say, to sett my sonnes from prison free
I should unto the king my right hand give,
And then my three imprisoned sonnes should live.

Str. 22. *The moore I caus'd to strike it off with speede,*
Whereat I grieved not to see it bleed,
But for my sonnes would willingly impart,
And for their ransome send my bleeding part.

Str. 23. *But as my life did linger thus in paine,*
They sent to me my bootlesse hand againe,
And there withal the heades of my three sonnes,
Which fild my dying heart with fresher moanes.

Die Rache, welche nun Titus an seinen Feinden ausübt, ist dieselbe wie im TA. Auch der Mohr erhält den Lohn für seine Frevelthaten.

Phil. Massinger's 'The Bashful Lover', lic. 1636.

Ausgabe von W. Gifford, London 1813, 2. Aufl. Bd. 4.

E. Koeppel (Quellenstudien, QF. 82, 1897, S. 148) macht auf die Scene in Massinger's 'The Bashful Lover' aufmerksam, worin Uberti dem Farnese heimtückische Grausamkeiten vorwirft, „welche eine Erinnerung an jene ebenso blutige wie weit verbreitete Mohrengeschichte sein könnte, aus welcher meiner Ansicht nach Shakspere's Aaron stammt“.

Die Stelle lautet (nach Gifford IV. 393 f.):

Uberti. ...... *Thus the case stood:*
My father, (on whose face he durst not look
In equal mart), by his fraud circumvented,
Became his captive; we, his sons, lamenting
Our old sire's hard condition, freely offer'd
Our utmost for his ransome: that refused,
The subtile tyrant, for his cruel ends,
Conceiving that our piety might ensnare us,

Proposed my father's head to be redeem'd,
If two of us would yield ourselves his slaves.
We, upon any terms, resolved to save him,
Though with the loss of life which he gave to us,
(For each of us contended to be one)
Who should preserve our father: I was exempted,
But to my more affliction. My brothers
Deliver'd up, the perjured homicide,
Laughing in scorn, and by his hoary locks
Pulling my wretched father on his knees,
Said, Thus receive the father you have ransomed!
And instantly struck off his head.

Uberti. *Conceive, sir,*
How thunderstruck we stood, being made spectators
Of such an unexpected tragedy:
Yet this was a beginning, not an end
To his intended cruelty; for, pursuing
Such a revenge as no Hyrcanian tigress,
Robbed of her whelps, durst aim at, in a moment,
Treading upon my father's trunk, he cut off
My pious brothers' heads, and threw them at me.

Die angeführten Verse berichten in der That unsere Geschichte nach der Art Bandello's.

Der deutsche Titus Andronicus (DTA.) vom J. 1620.[1])

Abgedruckt von Creizenach in 'Die Schausp. d. engl. Komödianten' (Kürschn. Nat. Litt. 23. Bd.).

In der deutschen Sammlung englischer Komödien v. J. 1620 ist eine Tragödie enthalten, deren Titel lautet:

'Eine sehr klägliche Tragoedia von Tito Andronico vnd der hoffertigen Kayserin, darinnen denckwürdige actiones zubefinden.'

Nun ist zwar die endgültige Lösung der Frage über die direkte Quelle des DTA. bisher noch nicht gelungen, doch genügt für uns die unzweifelhafte Feststellung, dass der DTA.

---

[1]) Literaturangabe wie bei TA (oben S. 82, Anm. 1).

jedenfalls sehr eng mit dem Shakspere'schen Stücke zusammenhängt (vgl. hierüber Creizenach, Schausp. Einl. z. TA. S. 5).

In der That stimmt das deutsche Stück mit dem TA. in den Hauptzügen ganz überein. Von den Abweichungen, die der DTA. dem TA. gegenüber aufweist, kommt für uns nur der eine Umstand in Betracht, dass im DTA. die Tötung eines Sohnes der gefangenen Königin als Sühnopfer für die gefallenen Römer, also gleichsam die tragische Schuld der Androniker, fehlt. Im übrigen finden sich die wesentlichen Züge der Aarongeschichte im DTA. insgesamt wieder.

So rät der Morian den beiden Söhnen der Kaiserin, Helicates und Saphonus (TA. Demetrius und Chiron), der Andronica (TA. Lavinia) Gewalt anzuthun. Die beiden handeln diesem Rate gemäss und vollführen gleich wie im TA. die Verstümmelung der Bedauernswerten.

Act II. S. 25. Morian.

. . . . . *vnd nehmet sie denn alle beyde, vnd brauchet sie genugsam.*

Act. IV. S. 32. Helicates. *Also muss man es machen, wenn man bey schönen Frawen geschlaffen, dass sie es nicht können nachsagen, die Zungen muss man jhr aussschneiden, damit sie es nicht sagen, auch jhre beyde Hände abhawen, dass sie es auch nicht schreiben, gleich wie es hier mit dieser gemachet.*

Desgleichen opfert Titus auf Veranlassung des Morian seine rechte Hand[1], um seine gefangenen Söhne zu retten; ebenso werden ihm deren abgeschlagene Häupter vom Morian vor die Füsse geworfen:

Act IV. S. 30. Morian. *Ihr solt wissen dass mich die Käyserin zu euch gesandt, lest euch sagen, daferne jhr ewere Söhne lieb habt, vnnd sie vom Tode erretten wollet, sollet jhr ewre rechte Handt abhawen, vnd sie durch mich vberschicken, so sollen sie euch alssbald wiederumb zugestellet werden.*

Act IV. S. 32. Morian. *Sehet hie alter Titus, ich habe ein Erbarmniss mit euch, dass ewre edle vnd streitbare Hand also ist*

---

[1]) Hier haut sich Titus selbst die Hand ab; im TA. lässt er es Aaron thun.

abgerexirct worden. Hie schicket sie euch die Keyserin wieder, vnd dieses seyn ewre beyde Sohnes Häupter.

Endlich hören wir auch den Morian vor seinem Tode noch flehentlich um die Erhaltung seines unschuldigen Kindes bitten:

Act VII. S. 46. . . . . . *dass ich sterben muss, so bin ich willig, weil ich's gar wol vnd vorlängst verdienet. Aber ich bitte euch, erbarmet euch meines Kindes, vnd last es nicht mit mir sterben, denn es hat noch nichtes böses gethan.*

Jan Vos 'Aran en Titus, of Wraak en Weer Wraak, Treurspel', 1641. (VTA.)

Ausgabe t'Amsteldam 1724.

Der Holländer Jan Vos liess im J. 1641 ein Trauerspiel 'Aran en Titus' aufführen und drucken. Dasselbe geht nach einigen Forschern direkt auf Shakspere's TA. zurück (vgl. Creizenach, Ber. S. 96): jedenfalls steht es aber dem TA. noch näher als der DTA. (vgl. Creizenach, Ber. S. 97).

Für uns gilt es nun wiederum, die Übereinstimmung des VTA. mit der Aarongeschichte des TA. festzustellen.

Im VTA. reizt Aran wie im TA. die Söhne der Kaiserin, Quiro und Demetrius (TA. Demetrius und Chiron) zur Schändung und Verstümmelung der Tochter des Titus, Rozelyna (TA. Lavinia) an:

Tweede Bedryf, S. 28. Aran.

Pluk Rozelynas' roos;
Zoo dra als gy de roos van Rozelyna plukt,
Is't noodig dat gy haar de gladde tong ontrukt:
Zoo zal de schendery by haar, en u verblyven.
Snyd haar de handen af.
't Is een lofwaarde daad.

Diese rühmen sich gleichfalls ihrer Schandthat:

Derde Bedryf, S. 61.

Dem. *Ik ben de eerst geweest, die't maagderoosjen plukte.*
Quir. *Ik ben de eerst geweest, die haar de tong ontrukte.*
Dem. *Ik sneed haar handen af, en tradze met de voet.*
Quir. *Ik verfde't aangezicht met't uitgespatte bloed.*

Desgleichen veranlasst Aran den Titus sich zur Rettung seiner Söhne die Hand abzuhauen und sendet sie ihm dann mit den abgeschlagenen Häuptern durch Quintus (Staatjongen van Aran) zurück:

Derde Bedryf, S. 50.

Aran. *Hy [de Vorst] nam een kort besluit, en eischt uw rechte Hand*
To zoen van uwe zoons; maar't recht toond zich gekant,
En wil dat zy uw zoons de sneê van't zwaard doe voelen;
Op datze, met hun bloed, het vuur des wraaks verkoelen.

S. 51. Tit. *Hier is de goude hand, ...*
Daar, Aran, daar's de hand; ga geeftze nu de Vorst,
En eischt zyn gramschap meer?

S. 52. Quint. *O Roem van't Vaderland!*
Ik breng (gelyk gy ziet) uu afgekapte hand.

Tit. *Waar blyven myne zoons, die Aran my beloofden?*

Quint. *Uw zoonen zyn onthalst, hier ziet gy beide hoofden.*

Tit. *Dat u de donder sla.*

Quint. *Dat ik de hoofden breng,*
Is niet dan Arans last.

Endlich bekennt sich Aran als der Urheber aller Frevelthaten:

Vierde Bedryf, S. 79.

Aran. *Als wat'er is gedaan, is hem door my gebrouwen,*
Door my hebt gy de hand van uwen arm gehouwen,
Door my is Rozelyn zoo deerelyk verkracht;
Door my zyn uwe zoons moordaadig omgebracht:
Door my is Bassian zyn hartaâr afgesteken.

Die Scenen mit dem schwarzen Bastardkind fehlen im VTA.

Hieronym. Thomae, 'Titus und Tomyris', 1661 (TVTA.).
Ausgabe Giessen 1661.

Der Augsburger Hieronym. Thomae schrieb im J. 1661 ein Trauerspiel 'Titus und Tomyris oder Traur-Spiel, Bey-

genahmt Die Rachbegierige Eyfersucht'. dessen direkte Quelle — obgleich von ihm selbst nicht benannt —, ohne Zweifel der VTA. ist. Vgl. Creizenach, Ber. S. 93—107.

Von den Abweichungen des TVTA. vom VTA. ist für uns von Interesse:

Thomae hat — wohl im Streben nach äusserlicher historischer Korrektheit, wie Creizenach (a. a. O. S. 101) bemerkt — den Aran nicht mehr als Mohren erscheinen lassen. Auf dieselbe Ursache sind auch seine Namensänderungen zurückzuführen. So gibt er den Söhnen der Gotenkönigin die gotischen Namen Phritigernes und Ulfilas, die Königin selbst benennt er nach der rachsüchtigen Skythenfürstin Tomyris, die Rozelyna endlich wird zur Camilla.

Im übrigen zeigt die uns beschäftigende Arangeschichte Übereinstimmung mit der Vos'schen Quelle.

Aran fordert die Söhne der Tomyris zu den bekannten Schandthaten gegen Camilla auf:

Die andere Abhandl., S. 31.

Aran. *Wer ist die? Seh' ich nicht Camillen auch dort gehen, Eylt, schändt sie.*

Phrit. *Ha! Aran, nein sie wird von uns dem Vatter sagen.*

Ar. *Schneidt jhr die Zungen auss, so kan sie nichts mehr klagen.*

Ulph. *Wie wann sie uns dann schreibt?*

Ar. *Schneidt jhr die Händ entzwey.*

Phrit. *So recht! so geht es an!*

Ar. *Geht nur getrost hinbey.*

Aran berichtet der Kaiserin die That ihrer Söhne (im TA. und VTA. rühmen sich diese selbst der furchtbaren That):

Die and. Abh., S. 32.

Aran. *Des Titus Tochter gienge*
Mit Lepidus in Wald, als sie Ulphilas fienge,
Bis Phritigernes hatt den Lepidum gehenkt,
Dann wurden beyde Händ Camillen abgerenkt.

Und dass sie schweigen muss, die Zung herausgeschnitten:
Nach mancher Seufzer-Klag, und überhäuftem Bitten,
Die jhr die Not aussprest, wird sie der Ehr beraubt.

Aran betrügt Titus um seine rechte Hand:

Die dritte Abh., S. 64.

Aran. *Nachdem der Fürst bedacht*
Durchleuchter eure Dienst, hat er die schwere Macht
Der grossen Straff verlegt, und will jhr solt jhm schiken,
Eur rechte Hand, wofern das Schwerd nicht solle drüken,
Den Naken eurer Söhn.

S. 67. Tit. *Und habt jhr, Aran, denn jhm meine Hand gebracht?*
Ar. *Ja: doch läst er hiemit dieselb' euch wider schiken.*
Tit. *Hilff Himmel! müssen dann die Söhn sich gleich wol büken*
Nach dem beschwärtzten Stok?
Ar. *So ist's: Es ist mir leid*
Noch dünkt mich dass der Fürst dran habe seine Freud.

Titus klagt den Aran als den Urheber aller Frevelthaten an und dieser bestätigt cynisch seine Scheusslichkeiten:

Die Vierdte Abh., S. 81.

Tit. *Trabanten komt herein.*
Schliest diesen Mörder strak in harte Ketten ein.
Ar. *Warum?*
Tit. *Du Lügen-Schmidt wiltu hier noch viel fragen?*
Frag dich selbst, hastu nicht mir die Hand abgeschlagen
Durch deine falsche Tük? hastu nicht angebracht
Dass meine Söhne seyn versunken in die Nacht
Der schwartzen Finsternüss? hastu nicht angegeben
Dass diese Zung und Ehr, und Lepidus das Leben
Musst lassen?

S. 82. Ar. *So recht! rast über mich, ich hör die Straffen rasseln,*
Ich höre nun mein Feur, das jhr mir setzt, schon prasseln.
Nun fort ich habs verdient, ich spey mich selber an,
Mich wundert dass ich mich noch selbst anschauen kan.

Wie viel hab ich entseelt, wie manchmahl Feur erweket
Dass gantze Stätten seyn in liechten Brand gesteket.[1])

C. Die neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage.

Die neuzeitliche Literatur weist zahlreiche Bearbeitungen der Wielandsage auf, welche sich jedoch, gemäss dem germanischen Charakter der Sage, ausschliesslich auf germanische Länder — Deutschland, Dänemark, England — verteilen, eben die Länder, deren mittelalterliche Literatur schon die wichtigsten Zeugnisse unserer Sage enthält.

In Deutschland, dem Heimatboden der Sage, hat der Wielandstoff naturgemäss die meiste Pflege gefunden. Ebenso selbstverständlich konnte im Norden, der Heimstätte der Hauptüberlieferungen der Sage, dieselbe nicht in Vergessenheit geraten. Auch in England, dem wir ja die frühesten Zeugnisse unserer Sage danken (s. ob. die ae. Zeugnisse), wurde der altgermanische Wielandstoff durch Angus Comyn's Übersetzung von Jos. Börsch's deutschem Drama „Wieland der Schmied" dem modernen Leser wieder in Erinnerung gebracht. Doch dürfte der Ausspruch Comyn's: "Wayland is our own, and it is with pleasure that I here introduce the famous Anglo-Saxon under a modern dress to modern English readers" (Preface, S. VII), eben dahin zu berichtigen sein, dass Schmied Wieland als Gemeingut aller germanischen Stämme zu betrachten ist. Dass die germanischen Stämme in der That heute noch sich dessen bewusst sind, zeigt die liebevolle Wiederaufnahme des alten Heldenstoffes.

---

[1]) Vgl. zu diesem Abschnitte den auf S. 223 aufgestellten Stammbaum der angeführten Mohrengeschichten, der diese mit Ausnahme der ersten (Erlang. Hds.) sämtlich in sich vereinigt.

Wir wollen nun diese Wieland-Dichtungen untersuchen

a) In Deutschland.

Hier treffen wir an:

Karl Simrock's Heldengedicht 'Wieland der Schmied'. 1835. (SHG.).

Ausgabe Stuttgart und Tübingen 1851, 3. Auflage.

I. Allgemeine Besprechung der das Gedicht beherrschenden Motive und Charaktere.[1]

Simrock benutzte für sein Heldengedicht als Hauptquellen die Vkv. und die ThS., und zwar unternahm er es. die beiden verschiedenen Sagen von Wieland dem Räuber der Schwanjungfrau und Wieland dem Schmiede — also Typus I und II der Sage — miteinander zu verbinden und zu verschmelzen. Als Mittelglied diente ihm der Ring, dessen Rolle in der Vkv. bereits oben (s. S. 13 f.) besprochen wurde. Um das Rätsel desselben zu lösen und zugleich eine Übergangsbrücke zwischen den beiden Typen der Sage herzustellen, legte er ihm zwei wunderbare Eigenschaften bei: 1) die Eigenschaft des Schwanenringes. welcher die Verwandlung in Vogelgestalt bewirkt[2], und 2) die Kraft, Liebe für seinen Träger einzuflössen.[3]

Natürlich muss mit der Verschmelzung beider Berichte zu einer einheitlichen Sage. wie dieselbe im SHG. stattfindet,

---

[1]) Vgl. auch Simrock's Bemerk. in seiner *Edda-Übersetz.* (Erläut. z. Wölundarkwiða, S. 439 f.) und im *Heldenb.*, Anh. S. 406 f.

[2]) Der Dichter hat somit diese Eigenschaft des Ringes aus den dunklen Angaben der Vkv. mit richtigem Gefühl erschlossen.

[3]) Der Geschichte des Iron und Apollonius entlehnt (ThS. c. 245—75). ThS. c. 246 heisst es von einem goldenen Ring, welchen Isolde. Jarl Iron's Gemahlin, dem Apollonius gibt: *i þessu gulli er æinn steinn. oc þat er nattura steinsens oc hans umbunaðar. at ef karllmaðr dregr þetta fingrgull a fingr konu. þa skal hon sua mikit unna honum at firir huetuetna fram vill hon haua hann. huart er þat er vili frænda hennar eða æigi.*'

auch eine entsprechende Umgestaltung der die Hauptpersonen leitenden Motive und mithin der einzelnen Charaktere selbst Hand in Hand gehen.

Während in der Vkv. Vøl. vom Könige Níđ. gewaltsam an seinen Hof geschleppt wird und den Vel. der ThS. die Wellen willkürlich an König Nidung's Gestade spülen, bietet das SHG. eine treffliche Verwertung der dem Ringe verliehenen Zauberkraft, um Wieland's Erscheinen am Königshofe zu begründen [1]):

Zwar ist es ursprünglich brennender Rachedurst, der Wiel. sich ins Meer stürzen lässt, um den Zerstörern seines Glückes [2]) nachzujagen. Doch allmählich übermannt ihn noch auf hoher See ein anderes Gefühl, das beseligend wirkt und die Rachegelüste einschläfert. Es ist die Zaubergewalt seines ihm geraubten Ringes, welche in ihm eine unwiderstehliche Sehnsucht nach der schönen Räuberin desselben erweckt und ihn so an König Neiding's, seines Feindes, Hof treibt und dort festhält, ihn, den Elfensohn und freien Mann als dienenden Knecht.[3])

Dieselbe Liebe zur Königstochter veranlasst ihn später, nach seiner Verbannung, wiederum an den Hof zurückzukehren, nicht wie in der ThS. das Rachegefühl ob der erlittenen Unbill. In Simrock's Helden wird das Rachegefühl erst geweckt, nachdem er den gebrochenen Ring der Königstochter in seinen Händen hält. Jetzt, beim Anblick von Elfenweissen's, seines Weibes, Ring gehen ihm die Augen auf über die Täuschung und den Zauber, worin er bisher gelebt. Da zeugt er Wittich ‘im Zorne, nicht aus Liebe’.

Die Königstochter besitzt in der ThS. ein zauber-

[1]) Und daran schliessend natürlich auch sein ganzes Verhalten dortselbst bis zur Stunde, wo der Zauber des Ringes von ihm weicht.

[2]) Neiding's Leute haben ihn (wie in der Vkv.) überfallen und ihm bei diesem Überfall Weib und Kind erschlagen.

[3]) Die vom Ringe ausgehende Zaubergewalt bewirkt, dass all sein Sinnen und Trachten nur auf den Besitz der Königstochter gerichtet ist und jedes andere Bewusstsein ist in dem Helden erloschen. So lässt sich seine dienende Stellung am Hofe seines Feindes, den zu erkennen ihn ja der Ring hindert, leicht begreifen.

kräftiges Messer. Simrock macht nun seine Bathilde [1]) vollends zum zauberkundigen Weibe, das in den Runen wohl zu lesen versteht.[2]) Die ThS. weiss ferner noch nichts von sieghaften Triumphen der Schönheit der Königstochter zu berichten. Das SHG. aber schildert die Zaubergewalt des Ringes als gar mächtig auf alle Männer wirkend. Neid. und seine Tochter vertrauen darum fest auf den Ring, der alle Männer zwinge, Bath. zu minnen.

Auch die Liebesgeschichte der Königstochter und des Marschalls ihres Vaters, von der das SHG. berichtet, ist der ThS. fremd. Sie ist eine Schöpfung Simrock's, wohl geschaffen, um die in seinem Gedichte bestehende Gegnerschaft Bathildens zu Wiel., die in den beiden alten Berichten nicht hervortritt, zu begründen. Denn der Marschall ist vom Könige wegen Misslingens seines Zuges gegen Wiel. verbannt worden. Letzterer trägt also die Schuld an der Trennung der Liebenden. Ja er verursacht der Königstochter noch grösseres Herzeleid, als ihr die Runen den Tod des Marschalls durch Wieland's Hand verkünden.

Überhaupt ist die Rolle der Königstochter eine höchst bedeutende, besonders der Vkv. gegenüber. Der Einfluss, den dort die Königin auf ihren Gemahl ausübt [3]), ist hier in noch weit höherem Masse auf die Tochter übertragen; insbesondere unternimmt sie es, den Vater vor dem von ihr erkannten Wiel. zu warnen.

Die Person des Königs, — schon in der Vkv. und noch mehr in der ThS. eine tyrannische Erscheinung — ist im SHG. das Urbild eines gewaltthätigen, skrupellosen Herrschers geworden. Grausamkeit und Habgier, Tücke und Treulosigkeit, sind seine hervorstechenden Eigenschaften. Er-

[1]) Bathilde entspricht der Boðvildr der Edda; die ThS. nennt keinen Namen der Königstochter.

[2]) Die Zauberkunde ist ein Zug, welchen wir bei den Frauen der Heldensage nicht selten antreffen und der hier deshalb vom Dichter nach dem Beispiel der Heldensage auf die Königstochter übertragen wurde.

[3]) Bekanntlich gibt sie dort den üblen Rat zur Verstümmelung Vølund's.

scheint er uns trotzdem nicht jedes königlichen Zuges bar[1]), so muss uns jedoch eine nähere Prüfung wiederum davon überzeugen, dass der Dichter diese wenigen Züge nur von seinen Quellen mit übernommen hat, um den Fortgang der Handlung nicht zu stören.

II. Untersuchung der Quellen.

α) Vom Fange der Schildjungfrauen bis zur Ankunft Wieland's an König Neiding's Hofe (1.—3. Abenteuer).

Die ersten Abenteuer schliessen sich an die Vkv. an. Dass der Fang der Schwanjungfrauen durch die Wegnahme der Schwanenhemde gelingt, ist zwar dort nicht erwähnt, jedoch findet Simrock hierfür das Beispiel in dem mhd. Gedichte 'Friedrich von Schwaben' (ob. S. 52). Die drei Brüder sind von elfischer Abstammung wie in der Vkv.[2]) Im Eddaliede führen sie die Namen Slagfiðr, Egill, Vølundr, hier heissen sie in umgekehrter Reihenfolge Wieland, Eigel, Helfrich.[3]) Während in der Vkv. von Vølund allein gesagt wird, dass er ein berühmter Künstler (Schmied) sei, stellen ihm ThS. und SHG. Egill, bezw. Eigel als kunstreichen Schützen an die Seite. Endlich verleiht das SHG. dem dritten Bruder die Gabe der Heilkunst.[4])

---

[1]) So verbürgt er sich für Wiel., als niemand diesem Bürge sein will; auch straft er Eigel nicht, als dieser gesteht, dass im Falle eines Fehlschusses dem Könige selbst seine übrigen Pfeile zugedacht waren (wie ThS. c. 64. 75).

[2]) Die dortige Prosanotiz, in welcher sie als Söhne eines finnischen Königs bezeichnet werden (Brœðr váru þrír, synir Finnakonungs) ist ohne Bedeutung (vgl. Jiriczek, S. 27).

[3]) Helfrich (Hialprik) nennt sich in der ThS. der Pfleger der beiden jungen Söhne Erka's (c. 321); von Simrock wurde dieser Name offenbar in Rücksicht auf die Kunst (Heilkunst) gewählt, welche er dem Träger desselben zuerteilt.

[4]) Simrock legt hier das vielfach gestaltete Märchen von den kunstreichen Brüdern zu Grunde (s. Simrock, *Edda*, S. 439); vgl. die Märchen N. 124. 129 bei Grimm, *Kind. und Hausmärchen*, Bd. II.

Von den drei Walküren sind in der Edda zwei, Hladgudr svanhvít und Hervǫr alvitr, die Töchter des Königs Hlǫdvér; die dritte, Ǫlrún, ist Kiárs von Valland Tochter. In unserem Gedichte sind sie drei Schwestern — Elfenweiss, Schneeweiss und Schwanenweiss [1] —, Töchter einer Mutter, der Gunhilde, deren Vater Isang von Shetland [2] ist. Als Vater der Schwestern wird der 'Lichtelfenkönig von Alfenheim' [3] genannt, der jedoch die Seinen wieder verlassen musste, als Gunhilde wissen wollte, wer er sei. [4]

Während im eddischen Liede die drei Walküren ohne nähere Absicht ins Wolfsthal kommen und sich nur durch ein Bad erfrischen wollen, suchen sie dasselbe im SHG. auf, um der Jüngsten Wunde dort zu heilen. [5] Denn Gunhilde hatte ihre Töchter als Walküren gegen König Neid. ausgesandt, der König Isang erschlagen, und die jüngste der Schwestern war in der Schlacht von Neiding's Speer getroffen worden. [6]

Simrock hat somit ein neues Motiv geschaffen, um den

---

[1] Simrock (*Edda*, S. 440) bemerkt, dass er nach Analogie von swanhwit (schwanenweiss) alwitur (allwissend) in alhwitr (allweiss) gebessert habe; daraus ergibt sich nun die analoge Bildung der Namensformen der drei Walküren im SHG.

[2] ThS. (c. 134 und andere) berichtet von einem König Isung von Bertangenland (Britannia), 'Isungr, konungr i Bertangalandi').

[3] Vgl. über 'Lichtelfenkönig' und 'Alfenheim' Simrock's *Handb. d. Mythol.*

[4] Gehört somit zweifellos dem reichverzweigten Mythenstamme vom Verkehr von Alben mit Menschen an (Literaturang. bei Jiriczek, S. 9).

[5] „Nun hatten wir vernommen von diesem Meeresstrand,
Dass er die Wunden heile: so flogen wir euch ins Land." (S. 14.)

[6] Wie für die Namenswahl des Königs Isang, so scheint für diese ganze Episode die ThS. dem Dichter vorbildlich gewesen zu sein. Nicht nur, dass sie von Kämpfen nordischer Könige untereinander berichtet, sondern sie erzählt auch speziell von einem Kampfe König Isung's von Bertangenland gegen den Vilkinenkönig Hertnit, in welchem die zauberkundige Gemahlin des letzteren, Ostacia, sich in einen Drachen verwandelt und mit einem Drachenheere aus den Lüften gegen den Feind kämpft, wobei sie durch einen Speer verwundet wird (c. 353). — Ostacia bildet zugleich auch das Beispiel eines zauberkundigen Weibes, vgl. ob. S. 96 Anm. 2.

Einfall Neiding's in das Wolfsthal zu begründen — das Motiv, an den Walküren Rache zu nehmen, die ihm seine besten Helden gefällt und von deren Verweilen bei den drei Brüdern er gehört. Zugleich will er sich auch wie in der Vkv. des kunstreichen Schmiedes bemächtigen und ihn an seinen Hof verbringen lassen.

Im SHG. gerät Wiel. auf der Jagd der drei Brüder nach den drei Schwestern in Ran's [1]) Netze. Da rettet ihn eine Tochter dieser Göttin, Wachilde [2]), seine Ahnfrau. Sie bleibt der Schutzgeist ihres Enkels, sobald er sich im Bereiche ihrer Fluten bewegt. [3])

Wiel. hat von Elfenw. einen Sohn Wittich von der Aue. Wenn auch das Gedicht vermeldet:

„*Wittich von der Aue, so ward das Kind genannt,*
Nach jenem grünen Werder, auf dem er die Kleider fand“

(S. 15), so besteht doch kein Zweifel, dass der Dichter nur durch die bereits behandelte Stelle im Anh. z. Heldenb. ‘Wittich ein held, Wittich owe sein brůder’ (s. ob. S. 53 f.) veranlasst wurde, Wiel. einen Sohn von Elfenw. zu geben und dann demselben diesen Namen beizulegen.

Eigel hat von Schneeweiss einen Sohn Isang, von dem es heisst (S. 15):

dem diente Wort und Ton,
Mit Liedern mocht er kürzen den allerlängsten Tag.

Ziehen wir nun in Erwägung, dass Egill auch in der ThS. (c. 75) mit einem Sohne auftritt und dass ThS. (c. 125 und andere) von einem berühmten Spielmann Isung berichtet wird, so dürften wir uns nicht mit der Annahme

---

[1]) Ran ist die Gemahlin des Meergottes Aegir. Ich verweise gleich hier betreffs der zahlreichen vom Dichter eingeflochtenen Stellen, die auf die Götter und mythischen Wesen überhaupt Bezug nehmen, auf Simrock's *Edda-Übers.* und *Handb. d. Myth.*

[2]) Dass seine Grossmutter ein Meerweib gewesen, davon gibt schon ThS. c. 23 Kunde, den Namen ‘Wachilt’ finden wir jedoch nur in der ‘*Rabenschlacht*’ (ob. S. 51 f.) erwähnt.

[3]) Wiel. konnte schon über seine erste Begegnung mit der Ahnfrau den Brüdern mitteilen: „Da ward mir unterweges noch manch Geheimniss vertraut.“ (S. 9.)

täuschen, dass Simrock dies alles von der ThS. übernommen hat.[1])

Die Vkv. berichtet über den Aufenthalt der drei Walküren bei den drei Brüdern und Vølund's Gefangennahme einfach:

Acht Jahre wurden sie durch Liebe zurückgehalten, im neunten zwang sie die Notwendigkeit zur Trennung. — Egill ging nach Osten, um Qlrún zu suchen, Slagfiđr nach Süden, um Svanhvít zu finden. Vølundr allein blieb in den Wolfsthälern. Er hämmerte das rote Gold, machte Kleinodien und formte 700 Ringe, die er an einem Baste aufhing, und erwartete die Rückkehr seines Weibes. — Als Níđuđ erfahren hatte, dass Vølund allein im Wolfsthal zurückgeblieben war, drang er mit seinen Kriegern in dessen Behausung und sie zogen einen von den 700 Ringen vom Baste; und als Vøl. am anderen Morgen erwachte, sah er sich an Händen und Füssen gefesselt und wurde fortgeschleppt.

Simrock gestaltete diese Ereignisse folgendermassen:

Elfenw. bittet Wiel., nachdem sie sich ihm ergeben, ihr Federgewand wohl zu verwahren, da sie beim Wiedererblicken desselben von einem unbezwingbaren Verlangen getrieben würde, sich von neuem in die Lüfte zu schwingen[2]); auch gibt sie ihm ihren Ring, die Wiegengabe der Norne, und erklärt dessen Eigenschaften. Wiel. verbirgt darauf das Federkleid und schmiedet, um den Ring unkenntlich zu machen, 700 weitere Ringe, diesem ganz gleichgeformt. Er hängt sie an einem Baste auf und pflegt sie allabendlich, wie in der Vkv. (vgl. Str. 11), zu zählen.

So leben die Brüder mit ihren Frauen mehrere Jahre glücklich, bis Neid. den Aufenthalt der Walküren erspäht hat

---

[1]) Von der dritten Schwester, Schwanweiss. singt der Dichter (S. 15): „Schwanweiss darbt des Erben, so viel ich noch erkunden mag.“

Hierzu ist zu bemerken, dass die spätere Geburt eines Sohnes Eberwein (Wildeber) in einem anderen Teil des Simrock'schen Amelungenliedes (Dietleibslied) ausführlich geschildert wird.

[2]) Eine hübsche Begründung der späteren Flucht der Schwestern.

und seinen Marschall Gram gegen sie aussendet.[1]) Wiel. ist mit seinem Weibe beim Wolfsschiessen, als die den Marschall begleitende Königstochter in seine Behausung eindringt und den Ring raubt.[2]) Durch ihre Zauberkunst hat sie den rechten Ring herausgefunden, nachdem sie mittels einer Springwurzel[3]) die Thüre geöffnet hat. Die Gefangennahme Wieland's geht dann wie in der Vkv. vor sich.[4]) Doch wie er bei Tage Elfenw.'s und Witt.'s gemordete Leiber erblickt, gerät er in rasende Wut, zerbricht seine Fesseln und richtet mit Hülfe seiner herbeieilenden Brüder, denen es gelungen ist, sich vor dem Überfall zu retten, ein Blutbad unter dem Feinde an und schlägt ihn in die Flucht. Zornentbrannt verfolgt er den Marschall, der mit der Königstochter auf die Schiffe flieht. Als er ihn dort nicht mehr erreichen kann, fällt er eine Eiche und höhlt sie zum Kahne aus.[5]) Diesen versieht der Held mit einer kunstvollen Überdachung und nachdem er all seine Habe und Schimming sein Ross in das Fahrzeug genommen hat[6]), schliesst er es über sich und überlässt sich den Wellen. Doch wie er so auf dem Meere da-

---

[1]) In der Vkv. leitet der König den Überfall persönlich.

[2]) Auch Vølund ist auf der Jagd abwesend, als Níð.'s Leute bei ihm eindringen und den Ring rauben; doch nimmt Bǫðvild nicht selbst am Zuge teil wie hier die Königstochter.

[3]) S. die Sage von der Springwurzel, bei Grimm, *Deutsche Sag.* I, N 9 (dürfte dem Dichter vorbildlich gewesen sein), Grimm, *Altd. Wälder* II. 15; A. Kuhn, *Westf. Sag.* I N 210 (Literaturang.).

[4]) Wie dort Níð. an Vǫl. die Frage richtet, woher er sein Gold gewinne, so thut dies hier der Marschall. Ist nun dort Vølund's Antwort eine Hindeutung auf den Nibelungenschatz (Str. 14), so gibt Simr. dagegen in der Antwort seines Helden eine andere herrliche Deutung vom Ursprung des Goldes, das er den Augen der um Odur's Verlust weinenden Freia entrinnen lässt.

[5]) Von jetzt ab ist die ThS. dem Dichter vorbildlich. Dort gelangt Vel., wie wir wissen, auf der Flucht von den Zwergen an die Visara, an deren Ufer er sich einen Baum zum Kahne höhlt.

[6]) Hier lässt die ThS. eine Lücke. c. 61 erwähnt das Pferd, welches Vel. den Zwergen abgenommen; c. 70 berichtet dann auf einmal von Skemming (vgl. ob. S. 17 Anm. 1). Simr. hat nun diese Lücke in der Weise überbrückt, dass er Wiel. sein Ross (Schimming) gleich mit in den Kahn nehmen lässt.

hinfährt, übt der von Bathilden angesteckte Ring seine Wirkung aus (s. ob.). Es schwindet ihm allmählich die Erinnerung an Elfenweiss, er fühlt neuer Minne geheimnisvollen Zug und zuletzt landet er frohgesinnt an König Neiding's Gestade.

β) Wieland's Ankunft und Aufenthalt bei König Neiding bis zu seiner Erkennung (4.—8. Abent.).

In Schilderung der Ankunft Wiel.'s bei König Neid., seiner Aufnahme in dessen Dienst und der am Hofe erlebten Abenteuer, folgt das SHG. der ThS. Nur legt sich Wiel., um seine Erkennung zu verhüten, den Namen Goldbrand (Goldhart's Sohn) bei, während die ThS. eine solche Namensänderung nicht benötigt, da sie die soeben geschilderte Vorgeschichte, d. i. Typus I der Sage, überhaupt nicht kennt.

Wir haben hier also nur bereits aus der ThS. Bekanntes zu verzeichnen:

Wiel.'s Kahn verfängt sich in Fischernetze und wird ans Land gezogen — Wiel. tritt (als Goldbr.) in den Dienst des Königs [1]) und wird mit der Bewahrung von drei Tischmessern betraut, wovon ihm eines beim Reinigen ins Meer fällt — Goldbr. schmiedet ein neues Messer, um den Verlust zu verbergen (zugleich mit einem kunstvollen Nagel) — Goldbr. muss sich bei Tische als Verfertiger des Messers bekennen; seine Wette mit Amilias, wobei der König selbst sich für ihn verbürgt [2]) — Goldbr. findet seine Schmiedewerkzeuge und seine Schätze gestohlen und der König befiehlt vergebens

---

[1]) Auf Befragen des Königs hat er erklärt:

„Ich habe viel erfahren und Kunst gelernt genug;
Jedoch vor allen Künsten, die ich mir je gewann,
Ist's die Kunst des Gehorsams, die ich am gründlichsten kann."

(S. 30.)

[2]) Zu dieser Wette ist zu bemerken: Während Amil. sich sogleich ans Werk macht, lässt sein Gegner viel Zeit verstreichen. Scheint er dies in der ThS. im Bewusstsein seiner überlegenen Kunst zu thun, so ist es im SHG. nicht weniger die ihn verzehrende Liebe zu Bath., welche ihn von jeder ernstlichen Arbeit abhält, so dass er die Schmiedung des Schwertes bis auf den letzten Monat verschiebt.

das Aufgebot aller Mannen zur Entdeckung des Diebes[1]) — Goldbr. fertigt Reigin's, des Diebes, Bildnis und erhält seine Habe zurück — er schmiedet das Schwert Mimung[2]) nach dem bekannten Verfahren: dreimalige Schwertprobe am Flusse — glänzender Sieg Goldbr.'s über Amilias.[3])

In unserem SHG. ernennt nun der erfreute König den Sieger zu seinem Mundschenken und Schmiede. Doch da bedroht neues Unheil den Helden. Die runenkundige Bath. hat seine wahre Persönlichkeit entdeckt. Unverzüglich teilt sie dies dem Vater mit und warnt ihn vor Wiel. (s. ob.); zugleich weiss sie den Vater zu bestimmen, Gram, ihren Geliebten, wieder in sein Marschallamt einzusetzen.

Natürlich sieht jetzt, auf der Tochter Offenbarung hin, Neid. in Wiel. nur mehr den Feind, dem er keine Treue zu halten braucht und dessen Leben er allein schont, um der unbezahlbaren Dienste des kühnen Schmiedes nicht verlustig

---

[1]) Unser Held erblickt bei diesem Anlass den Marschall Gram, der, vom Könige verbannt, die Gelegenheit des allgemeinen Aufgebotes benutzt hat, um am Hofe zu erscheinen und wieder in Bath.'s, seiner Geliebten, Nähe zu kommen. Goldbr. erinnert sich, diesem Manne schon einmal feindlich gegenüber gestanden zu sein, kann sich aber — im Banne des Liebeszaubers — des Näheren nicht entsinnen. — Zu Gram's Verbannung (s. ob. S. 96) ist übrigens noch beizufügen, dass der missglückte Zug gegen Wiel. dem Könige nur als äusserer Vorwand diente. Denn in Wirklichkeit wollte er vor allem das Liebesverhältnis der Tochter zu seinem Dienstmann, das ihm nicht entgangen, auf diese Weise lösen.

[2]) Der Dichter nennt Mimung 'aller Schwerter König' (S. 54), von dem die berühmtesten Schwerter der Heldensage, Nagelring, Eckesachs (Schwerter Dietrich's, s. ThS. c. 16. 98) und Balmung (das Schwert, mit welchem Siegfried den Hort gewann, s. Zarncke, *Nib.* 3. avent., S. 15) übertroffen werden. Wenn übrigens der Dichter dem Schmiede die Worte in den Mund legt:

„Ich nannt es so von Mimen, der einst ein Meister war
In der Kunst des Schmiedens, das ist nun manches Jahr" (S. 70),

so vgl. zu dieser Auffassung oben ThS. (Ameliasep.. Anm.).

[3]) Sowohl hier als in der ThS. wünscht nun der König den Mimung zu besitzen; der weise Schmied täuscht ihn aber in beiden Fällen (im SHG. im Traume durch den getreuen Eckart, s. unt. S. 105 Anm. 1, gewarnt) durch ein zweites Schwert, das er dem ersten ganz gleich gemacht, während er den echten Mimung verbirgt.

zu gehen.[1]) Klugheit und Eigennutz verbieten ihm jedoch, seine wahre Gesinnung offen an den Tag zu legen; heuchlerisch feiert er vielmehr die Kunst seines Schmiedes in begeisterten Worten und nennt ihn, wie um ihn noch mehr zu ehren, 'Wieland Elfensohn'. Als daraufhin der überraschte Meister seinen Namen wirklich eingesteht[2]), zeigt Neid. sich hocherfreut, an Wiel. einen so wertvollen Schatz an seinem Hofe zu bergen und singt des Meisters volles Lob.[3]) Dann bittet er ihn, seine Geschichte zu erzählen.

γ) Wieland erzählt Neiding seine Geschichte[4]) (9.—15. Abent.).

Wir erfahren Wiel.'s Abstammung von König Wiking (ThS.: Villcinus). Sein Vater ist Wate. In der ThS. c. 23 heisst es von Vaðe, dem Riesen, dass er bei seinem Vater nicht sonderlich beliebt gewesen und darum nur zwölf Höfe auf Seeland von ihm empfangen habe; von seinen Kriegsthaten habe man ferner nichts vernommen, er habe vielmehr ruhig und zufrieden auf seinen Höfen gehaust (c. 57). Dies

---

[1]) Sein Charakter spiegelt sich in den Worten (S. 65 f.):
„Und Wielands will ich hüten: zwischen uns ist Blut:
Viel meiner Helden fällte seines Weibes Rachewuth.
„Er soll mir Schwerter schmieden zu zwingen eine Welt
Und wenig Lohn erschauen, der streitbare Held.
Ich verheiss ihm goldene Berge und schliesse meine Hand:
Was frommt es Wielanden, dass er mein Mundschenk wird genannt?"

[2]) Wir müssen immer noch daran festhalten, dass unser Held in Neid. seinen alten Feind noch nicht erkannt hat; darum darf dies Geständnis uns nicht verwundern.

[3]) „War es ja doch vor diesem schon Brauch in allem Land,
Wen sie um Künste priesen, der ward ein Wieland genannt."
(S. 68.) Diesen Versen gab jedenfalls die ThS. ihren Inhalt. c. 69 heisst es dort: Velent er sva frægr vm alla norðrhalfo heimsins. at sva þyckiaz allir menn mega mest lofa hans hagleic. at hveria þa smið er betr er gor en annat smiði. at sa er Volvndr at hagleic er gort hevir. — Ähnlich sagt der Dichter übrigens schon am Anfang des Heldengedichtes (S. 2) von des Meisters Kunst, in Anspielung auf die afr. Gedichte, „Selbst in welschen Zungen rühmt ihn das Heldenlied."

[4]) Vgl. ob. ThS. Inhaltsangabe.

alles zu begründen, fügte nun Simr. bei Wate's Geburt die Nornenscene ein, für welche c. 11 des Nornagests-þáttr (Ausg. Wilken, Paderb. XI, S. 260, 1—23) zum Vorbild gedient hat. Die Nornen verleihen folgende Gaben:

Die erste verleiht 'des Vaters weisen Sinn und der Mutter Wissen'; die zweite die Gabe, 'dass nie ihm Kraft gebricht', dass er sei 'ein Ries an Stärke'; die dritte endlich wollte ihm verleihen 'den nie zufriedenen Muth, der stäts auf Neues sinnet'. Als aber Wiking ihr diese Gabe nicht dankte, nahm sie dieselbe wieder zurück. So kam es, dass Wate, an Körper ein Riese, an Geist voll Weisheit, kein Held wurde.[1])

Dem Wiking folgt in der Königsherrschaft Nordian, der Sohn seiner rechtmässigen Gattin (wie ThS. c. 24). Dieser hat vier Riesensöhne: Asprian, Widolf mit der Stange, Abendroth und Eckart.[2]) Nordian gerät in die Zinsbarkeit des Königs Otnit[3]) und behält nur Seeland. Ihm folgt Asprian, der mit seinen Brüdern Otnit's Sohne Rotherich Heeresfolge leisten muss.[4])

---

[1]) Bei Nornagest's Geburt wird gleichfalls der jüngsten Norne Anlass geboten, sich im Gegensatz zu ihren Schwestern dem jungen Erdenbürger missgünstig zu zeigen.

[2]) ThS. c. 27 werden die vier Riesen Ædgæir, Aventroð, Viðolfr mittumstangi und Aspilian genannt. Was Simrock's Namensbildungen betrifft, so werden die Namen Asprian und Eckart unten, Anm. 4 und f., erklärt; Abendroth scheint in Angleichung an den mit Aventroð ähnlich lautenden Namen Abentrot (Ecke's Bruder, im Anh. z. Heldenb. genannt, s. Hds[3] 247 f.) gebildet zu sein.

[3]) ThS. Hertnið genannt. Die Namensform Otnit erklärt sich aus der Verwechslung mit einem anderen Hertnid (Vilk. Saga, Rafn), den die übrige Heldensage Otnit nennt, s. Hds[3] 260.

[4]) Wie ThS. (c. 27), die aber Hertnit's Sohn Osangtrix nennt. Da sich im SHG. in der Folge mehrfache Anspielungen auf König Rother's Zug gegen Heunland finden, so sei hier bemerkt, dass uns zwei Berichte von diesem Zug überliefert sind, ThS., c. 29—38, und ein mhd. Ged. '*König Rother*' (Ausg. v. Bahder, Halle 1884), das auf ersteren Bericht zurückgeht. Die Anspielungen des SHG. auf diesen Zug verraten nun eine Verschmelzung beider Berichte, aus welcher sich jetzt auch die Namen Rother und Asprian erklären, da diese im mhd. Gedichte für Osangtrix und Aspilian stehen. Ausserdem hat der Dichter noch vom mhd. Ged. die Dienerin der Königstochter Herlint als Herlinde in

Auch Wate der Riese hatte sich ein Weib genommen und einen Sohn Wieland erhalten. Diesen gibt er nun beim Schmiede Mime in die Lehre, woselbst sich die nämlichen Ereignisse abspielen wie in der ThS., so dass Wate seinen Sohn wieder nach Hause holt. [1]) Doch thut dies hier Wate erst, nachdem Siegfried den Mime erschlagen. Zugleich ergreift der Dichter die dargebotene Gelegenheit, um einen guten Teil der Siegfriedgeschichte hier einzuflechten, teils in ausführlicher Erzählung [2]), teils in hingeworfenen Anspielungen. [3])

---

unser Gedicht übernommen, indem er sie nach dem Tode ihrer Herrin (die Simr. nach der Oda der ThS. Ute benennt) Bathildens Meisterin werden lässt. — Simrock hat übrigens das Rotherlied in zwei anderen Teilen des Amelungenliedes 'Wittich Wieland's Sohn' und 'Dietleib' ausgeführt.

[1]) ThS. c. 165 führt unter den Gesellen Mimir's einen Ekkiharð an. Wenn es nun im SHG. heisst,

„Auch hatte Nordlands König, sein Bruder Nordian.
Eckarten den getreuen zu diesem Meister gethan“ (S. 84),

so lässt sich daraus schliessen, dass der Dichter den Sohn Nordian's mit jenem Ekkiharð identifizieren wollte (daher auch die Namensänderung von Ætgæir in Eckart). In der That ist im SHG. die Episode der ThS. (c. 27), welche von Ekkih. erzählt. dass er mit der Zange nach Sigfrœð warf und von diesem dafür an den Haaren aus der Schmiede gezerrt wurde, auf Nordian's Sohn angewandt. Weiter mochte der Dichter in einer dortigen Bemerkung, dass Ekkih. den Meister beschwor, vor Sigurð zu fliehen (c. 167), Anregung gefunden haben, seinem Eckart noch die Rolle des Getreuen zuzuweisen, welche in der Heldens. Eckehard, Hache's Sohn und Pfleger der Harlunge (s. Hds[3] Index) inne hat. Im SHG. spielt Eckart diese Rolle natürlich in erster Linie seinem jüngeren Vetter Wiel. gegenüber, mit dem er Blutsfreundschaft geschlossen hat, und pflegt diesen vor dem gewaltthätigen Siegfr. in Schutz zu nehmen (so lässt der Dichter z. B. Wieland's wegen den berichteten Streit zwischen Eck. und Siegfr. ausbrechen).

[2]) So die Schmiedung des Schwertes, das einst vor Odin's Speer in Stücke gebrochen war (nach Vols. saga c. 14, 15) und die Erschlagung des Drachen und seines Bruders Mime (nach ThS. c. 166, 167).

[3]) Wenn z. B. auf Seite 92 gesagt wird: „Du ringest mit den Wölfen und bändigest die Leuen“, so ist dies eine Erinnerung an eine Stelle im Siegfr.-Lied (s. W. Golther. *Lied. v. hürn. Seyfr.* Str. 33):

„Der pflag so grosser stercke, Das er die Löwen fieng
Und sie dann zů gespötte Hoch an die båume hieng.“

Nach einem Jahr bringt Wate den Sohn zu zwei Zwergen im Berge Glockensachsen.[1]) Simrock nennt dieselben Elberich[2]) und König Goldemar[3]); ihr Bruder ist Elbegast, der berüchtigte Dieb.[4])

Im SHG. kehrt Wate nach einem Jahre, nicht allein wie in der ThS., sondern in Begleitung seiner beiden anderen Söhne, Eigel und Helferich, die ebenfalls ihre Lehrzeit beendigt, wieder, um Wiel. zu holen. Bei dieser Gelegenheit werden uns die Künste der Brüder durch eine Meisterprobe. an der auch Elbegast der Dieb teilnimmt, vor Augen geführt.[5]) Auf Bitten der Zwerge überlässt Wate ihnen den Sohn noch auf ein weiteres Jahr und verliert nach Ablauf desselben sein Leben (wie ThS.). Wiel. flieht jetzt von dem Berge, nachdem er die Zwerge unschädlich gemacht hat[6]), auf dem Rosse Schimming, das er mit ihren Werkzeugen und Schätzen beladen.[7])

Während nun die ThS. Velint auf seiner Flucht direkt zu König Nidung gelangen lässt, ist im SHG. zwischen der

---

[1]) In der ThS. Kallava; über Glockens. s. ob. Anh. z. Heldenb.

[2]) Über den Elberich der Heldens. s. *Hds*[3], *Ind.*

[3]) S. *Hds*[3] 195 f. 386.

[4]) Über Elbeg. s. *ZfdA*. XIII, 184; XV, 266; *Anz.* XIII, 25; *Myth.*[2] 434; *Myth.*[4] 385; *Germ.* XXVIII, 187; XXIX, 58.

[5]) Genau nach Märchen N 129, 'Die vier kunstreichen Brüder', bei Grimm, *Kind. u. Hausm.* Bd. II (Literaturang. über Verbreitung des Märchens Bd. III, 212).

[6]) In der ThS. werden sie von Velent getötet. Im SHG. lässt der Dichter Wiel. die Zwerge nur schwer verwunden; denn nach seinen Ausführungen haben sie später noch wegen des Drachenhortes. den sie in ihrem Berge eingeschlossen halten, Kämpfe gegen die Nibelungenkönige (Schilbung und Nibelung, nach dem Nibelungenlied. 3. avent. 14 ff., von Siegfr. beim Teilen des Schatzes erschlagen) zu bestehen.

[7]) Ausserdem hat Wiel. im Kampfe gegen die von den beiden Zwergen entbotenen Berggeister eine Tarnkappe gewonnen (wie Siegfr., der dem Albrich die Tarnkappe abgewinnt, Nib. 3. Avent. 15, 7). Er bedient sich ihrer später zweimal (heimliche Rückkehr nach dem Hofe und Flucht). Dagegen hat er vergessen, das Schwert mitzunehmen, mit dem er die Zwerge bekämpft hat. Da es auf diese Weise nach der Darstellung des SHG. mit dem 'Horte' im Berge zurückbleibt, identifiziert es der Dichter mit Balmung, mit welchem Siegfr. den Hort gewinnt.

Flucht des Helden von den Zwergen und seine Ankunft bei Neid. die der Vkv. nachgebildete Schwanjungfrauenepisode zeitlich einzureihen. Um dies zu ermöglichen, lässt der Dichter Wiel. zunächst nach Seeland zu seinen Verwandten zurückkehren, von dort aber sich dann, nachdem er sich mit Asprian verfeindet [1]), nach Norweg wenden und in den Wolfsthälern ein Heim mit den Brüdern gründen. Die daranschliessenden Ereignisse sind bereits geschildert.

δ) Wieland's Verbannung, Lähmung, Rache und Flucht [2]) (16.—24. Abent.).

König Neiding zieht mit seinem Heere ins Feld gegen König Rotherich, der von ihm Zins und die Hand Bath.'s gefordert hat. [3]) Den Abend vor der Schlacht bemerkt Neid., dass er seinen Siegstein zu Hause gelassen hat, und richtet an seine Ritter die Aufforderung, denselben bis Tagesanbruch herbeizuholen. Als Lohn setzt er die Hälfte seines Reiches und die Hand Bath.'s (wie ThS.). Doch nur Wiel. vollbringt das schwere Kunststück, erntet aber keinen Lohn dafür, sondern wird vielmehr verbannt, weil er Gram (in der ThS. den Truchsess) erschlagen hat. Der wahre Grund der Verbannung ist freilich der, dass der König auf so bequeme Art sich seines Versprechens entbinden will. Am nächsten Tage erringt Neid. den Sieg. [4])

Die ThS. lässt Vel., von seinen Rachegefühlen getrieben, verkleidet an den Hof des Königs zurückkehren und in dessen

---

[1]) Darum kann es keinen Anstoss erregen, wenn Wiel. später mit Neid. gegen seine Verwandten, die (mit Ausnahme Eckart's) auf Rotherich's Seite kämpfen, zu Felde zieht.

[2]) Die folgenden Ereignisse schliessen sich zunächst an die ThS., am Schlusse aber wieder vorwiegend an die Vkv. an.

[3]) Rother ist hier zum Anführer des feindlichen Heeres gemacht, dem in der ThS. in derselben Weise wie hier der König entgegenzieht.

[4]) Dieser Sieg wird im SHG. noch dem verjagten Wiel. verdankt, der eine Kette geschmiedet hatte, mit welcher Reigin und Horneboge, Gram's Nachfolger (Horneboge nach Hornbogi ThS. c. 82), den Riesen Widolf, der Neid.'s Heer zu verderben drohte, einfingen und so die Schlacht entschieden.

Speise Gift mischen. Wir wissen bereits, dass im SHG. die Liebe zu Bath. Wieland's Rückkehr erzwingt (vgl. ob. S. 95). Die Tarnkappe macht ihn dabei unsichtbar. Unter ihrem Schutze mischt er Bath. Liebesgift in die Speise. Bath.'s Zaubermesser offenbart aber den Betrug und als der schlaue Schmied dasselbe heimlich wegnimmt und durch ein von ihm gefertigtes ersetzt, da misslingt wiederum seine Absicht. Denn Bath. vermisst das echte Messer und teilt dessen Verlust dem Vater mit, der sogleich auf Wiel. als den Thäter rät, nach ihm fahnden und ihn fesseln lässt. Zur Strafe werden ihm die Kniesehnen durchschnitten. Hilflos bleibt er liegen und sich selbst überlassen. [1])

Um seine Rache für die zugefügte Schmach ausführen zu können, wiegt Velent in der ThS. seinen Herrn durch das Bekenntnis der Gerechtigkeit seiner Bestrafung in Sicherheit und beginnt wiederum Kostbarkeiten für Nid. zu fertigen (c. 72). Auch im SHG. rafft sich Wiel. — durch die Liebe zu Bath. — aufs neue empor und kehrt zu seiner Arbeit zurück. Verwundert hört Neid. die gewaltigen Hammerschläge, die wieder von der Schmiede her ertönen und lobt des Schmiedes eherne Kraft, die diesen so rasch den Unfall verwinden liess. Auch weist er die Höflinge zurecht, die des Lahmen spotten möchten. [2]) Wiel. aber, der ihm mit denselben demütigen Worten wie in der ThS. entgegengetreten ist, ermuntert er zu rüstigem Schaffen. Wiel. pflegt also fortan wieder emsig seines Handwerkes. Da zerbricht eines Tages der Ring Bath.'s. Wiel. soll ihn wieder herstellen. Kaum hat er aber den Ring erblickt, als er Elfenw.'s Gabe in ihm erkennt und so gleichzeitig den Trug, in dem er so lange Zeit befangen war. Die Liebe zu Bath. verwandelt

---

[1]) „Einsam musst er liegen bei schmal gemessner Kost,
Nun Fieberhitze dulden und nun des Winters Frost:
Kein Freund, der ihn pflegte, kein Arzt, der ihn verband.
Nicht einmal eine Krücke ward ihm von Neiding gesandt."
(S. 149.) Diese Strophe dürfte nach der Wielandstrophe in 'Dêors Klage' (ob. S. 9) gebildet sein.

[2]) Da sprach König Neiding: „Dein spotte Niemand hier.
Dass man ihm nicht die Sehnen zerschneide so wie dir."
(S. 153.)

sich nun plötzlich in Hass. Rachewut durchdringt ihn. Er bringt seine Rache durch die Tötung der Königssöhne und Überwältigung der Königstochter nach dem Vorbild der ThS. zur Ausführung. [1])

Die ThS. lässt Vel. seinen Bruder Egill ins Land rufen, um sich bei Ausführung seiner Flucht dessen Hilfe zu bedienen (c. 75). Im SHG. kommt Eigel aus eigenem Antriebe, um den Bruder aufzusuchen, von dessen Ruhm und Ehrung durch König Neid. die Kunde zu ihm gedrungen ist. Mit seinem Sohne Isang bläst er die Flöte, durch deren Zauberklänge angelockt, Menschen und Tiere herbeieilen und zum Tanze hingerissen werden. [2])

Der hinzutretende König erzählt Eigel die Bestrafung Wiel.'s und lässt ihn schwören, die Schmach des Bruders nicht zu rächen. Die Apfelschussscene, welche nun der König herbeiführt, ist ganz der ThS. (c. 75) entlehnt. Sie ist das Vorbild der Tellsage. [3])

Wiel. zieht darauf den Bruder ins Vertrauen. Von

---

[1]) An die ThS. c. 74 schliesst sich der Dichter an, wenn er die Königstochter zuerst ihre Meisterin Herlinde (ThS. einfach eine Dienerin) zu dem Schmiede mit dem zerbrochenen Ringe entsenden lässt. Dieser aber, durch den Anblick von Elfenw.'s Ring vom brennenden Verlangen ergriffen, sich an der Zerstörerin seines Glückes zu rächen, verweigert die Wiederherstellung des Kleinods, wenn nicht Bath. persönlich ihm ihre Bitte vortrage. Daraufhin geht diese arglos ihrem Verhängnis entgegen. — Auch ist noch zu bemerken, dass unser Gedicht gleich der ThS. nichts von einem Trunke erwähnt, mit dem Vølund sein Opfer wehrlos macht (Vkv. Str. 28).

[2]) Es liegt dieser komischen Scene unzweifelhaft das verbreitete Märchen vom Spielmanne, der Menschen und Tiere durch sein Instrument (Flöte, Geige, Harfe) bethört, zu Grunde. Wenn die beiden Flötenspieler sich dabei die Ohren mit Wachs verstopfen, um nicht selbst der Gewalt ihrer Instrumente zu erliegen, so erinnert dies an das Beispiel des schlauen Odysseus. Anlass zur ganzen scherzhaften Episode wird dem Dichter wiederum die ThS. gegeben haben, wo Isung der Spielmann einen Bären (den verkleideten Wildeber) nach seiner Harfe tanzen und so männiglich ergötzen lässt (c. 142).

[3]) Eine Anspielung auf die Tellsage ist bereits Seite 2 in den Versen zu sehen:

„Den besten aller Schützen hat schwer die Zeit gekränkt,
Ihm seinen Ruhm entwendet und ihn an Fremde verschenkt."

diesem erfährt er, dass seine Lieben nicht tot geblieben, sondern von Helferich erweckt und geheilt worden, die Schwestern aber nachher entflogen seien. Nur der kleine Isang habe sich von der Mutter losgerissen, um beim Vater zurückzubleiben. Da kehrt Wiel. die Hoffnung wieder, Elfenw. nochmals zu sehen. Er will sich ein Federhemd machen, dem Könige entfliegen und die Schwestern aufsuchen.

Die Fertigung des Federgewandes kommt wie in der ThS. zu stande: Eig. muss die Federn herbeischaffen. Da lädt ihn der Bruder ein, die Schwingen zu erproben, und es erfolgt die komische Scene von Eigel's derbem Sturze.

Was die Königstochter betrifft, so muss Egill in der ThS. (c. 76) dem Bruder noch eine Zusammenkunft mit derselben herbeiführen. Die beiden versprechen sich dort gegenseitige Liebe und Treue; Vel. verheisst die Geburt eines Sohnes, dem die Mutter einstens sagen möge, dass Vel. für ihn Waffen verborgen habe.

Im SHG. übt der Ring, welchen Wiel. zurückbehalten — er hat Bath. nur einen ähnlichen zurückgegeben, damit er ihre Schmach verberge [1]) — seine Zaubergewalt nunmehr naturgemäss auf die Königstochter aus. Sie muss fortan Wiel. lieben, der ihr befiehlt, seinen Sohn Wittich zu nennen und der an einem heimlichen Orte wie in der ThS. Waffen für ihn hinterlegt. [2])

Wiel. schwingt sich nun in seinem Federkleide auf den höchsten Turm des Palastes (nach ThS.), um von da Neid. seine Rache zu verkünden. Er thut dies in mit der Vkv. übereinstimmenden Worten. Die ThS. und das SHG. lassen

---

[1]) Während Vel. in der ThS. den Ring, der dort nur ein gewöhnlicher Ring ist, der Königstochter in Wirklichkeit wieder zurückgibt (s. ob. ThS., S. 20).

[2]) Diese Waffen sind: Mimung, Schild und Harnisch und der Helm Glimme. Was den letzteren betrifft, so finden wir nur im Gedicht von den drei Schmieden (Biterolf, ob. S. 47 f.) den Helm Witege's Limme genannt. Diese Notiz hat hier der Dichter verwertet. (In der ThS. c. 81 überreicht Vel. später dem herangewachsenen Sohne persönlich die Waffen, während sie Simr. in 'Wittich Wielandsohn' Wittich nach der gegebenen Weisung aufsuchen und finden lässt.)

noch den König Eigeln befehle, nach seinem Bruder zu schiessen. Wiel. aber entfliegt unversehrt, im SHG. zuletzt durch die Tarnkappe geborgen.

Der Schluss dieser Scene endlich stimmt wiederum völlig mit der Vkv. überein:

Der König lässt durch seinen Kämmerer Dankrat sein brauenschönes Kind herbeirufen [1]) und frägt dann die Tochter, ob Wieland's Worte wahr seien. Wir hören die Tiefgebeugte ihre Schande voll Betrübnis bejahen. [2])

In der ThS. verfällt Niđ. alsbald in eine Krankheit und stirbt, von einem dritten Sohne Otwin in der Regierung gefolgt (c. 78).

Simrock's Held hat noch vor seinem Scheiden dem Könige, — dessen Siegstein in der Hand — seine baldige Niederlage verkündet. Die Verheissung trifft ein. Rother siegt in einer neuen Schlacht. Neid. aber siecht vor Kummer

---

[1]) „Geh du, mein treuer Kämmrer. Dankrat, geh geschwind
Und heiss mir Bathilden, das brauenschöne Kind,
Her in den Hof zu kommen, dass ich sie fragen mag.“ (S. 197.)

Vgl. diese Verse mit Vkv. Str. 39:

Upp rístu. þakkráðr,
þræll minn inn bezti!
bið þú Bǫðvildi
mey ina bráhvítu
ganga fagrvarið
við fǫður rœða.

[2]) „Wohl ist es Wahrheit, König, was du vernommen hast:
Ich kam zu seiner Schmiede, da hat er mich erfasst.
Ich muss von seiner Minne mit einem Kinde gehn:
O wär ich nie geboren! Ich vermocht ihm nicht zu widerstehn.“

(S. 198.) Vgl. dazu Vkv. Str. 41:

Satt er þat, Níðuðr!
er sagði þér,
sátu vit Vǫlundr
saman í hólmi
eina ǫgurstund,
æva skyldi;
ek vætr hánum
vinna kunnak,
ek vætr hánum
vinna máttak.

über sein Unglück dahin und stirbt. Um ihm analog der der ThS. einen Nachfolger zu geben, werden im SHG. noch die beiden Königssöhne durch Helferich's wunderbare Kunst ins Leben zurückgerufen. Allein nur der jüngere, Otwin, wird wieder vollständig geheilt, während das Leben des anderen nur kurze Zeit gefristet werden kann. So wird auch hier Otwin der Nachfolger des Königs. Bath. aber gebiert Wittich (ThS. c. 79, Viđga), der nachmals ihre Freude wurde.[1])

III. Zusammenfassung der Quellen.

Als Quellen des SHG. sind nun aufzuzählen:

Die eddische Vkv. bildet eine Hauptquelle der Simrockschen Dichtung, welche ihr insbesondere Anfang und Schluss entlehnt.

Auf die Edda im allgemeinen sind die zahlreichen mythologischen Einflechtungen zurückzuführen.

Die beiden alten Berichte der Vǫlsungasaga und des Nornagestsþáttr boten Stoff für eine Partie der Siegfriedgeschichte, bezw. die Nornenscene bei Wate's Geburt.

Die ThS. ist jene Quelle, aus welcher der Dichter am reichlichsten geschöpft hat.

Weiter konnten wir die Vertrautheit des Dichters mit den altenglischen, altfranzösischen und vor allem mittelhochdeutschen Gedichten verfolgen, welche sich mit unserem Helden befassen. So erkannten wir eine direkte Bezugnahme auf die Wêlandstrophe in 'Dêors Klage', auf die mhd. Gedichte 'Biterolf' (drei Schmiede) und 'Friedrich von Schwaben', auf den Anh. z. Heldenb., auf das Lied vom 'Hůrnen Seyfrid'.

Endlich hat Simrock dem deutschen Sagenschatze Märchen und Sagen entnommen und dieselben teils in überarbeiteter Form, teils aber auch unverändert (die Kunstprobe der vier Brüder, die Springwurzel) seiner Dichtung einverleibt.

Dass aber das Ganze so wohl verkettet erscheint, das

---

[1]) Von Wittich's Thaten singt der Dichter in den übrigen Liedern des 'Amelungenliedes', von denen 'Wittich Wieland's Sohn' sich an unsern 'Wieland der Schmied' anreiht und gleichsam seine Fortsetzung bildet.

danken wir dem Dichter selbst, dessen eigener Erfindungsgabe noch ein gar weites Feld offen geblieben war.

Richard Wagner, 'Wieland der Schmiedt, als Drama entworfen'.[1] 1849. (WW.).

Nur in den Gesammelten Schriften und Dichtungen von R. W. III, 178—206, veröffentlicht.[2]) Zweite Auflage, Leipzig 1887.

I. Das Simrock'sche Heldengedicht des Dichters Vorlage.

Schon eine oberflächliche Lektüre von R. Wagner's 'Wieland der Schmiedt' lässt das Abhängigkeitsverhältnis dieses dramatischen Entwurfes zum SHG. erkennen. Der überaus reiche Stoff, welcher im letzteren aufgehäuft liegt, erschien Wagner offenbar zu einer Verwertung wohl geeignet und so kommt es, dass wir in seiner Dichtung gleichsam beständig den Spuren Simrock's folgen. Doch ermangelt die neue Dichtung auch nicht mannigfacher Änderungen und Umgestaltungen gegenüber dem SHG., so dass die Unterscheidung zwischen des Dichters Vorlage und seiner eigenen Persönlichkeit der genauesten Untersuchung bedarf. Bei Durchführung dieser Aufgabe wird uns daher die ausführliche Behandlung des SHG. (sowie dessen zwei Hauptquellen) wesentlich zu statten kommen.

---

[1]) Hier ist insbesondere auf Rud. Schlösser's Abhandlung in den *Bayreuther Blättern*, 1895, S. 30—64, „*Wieland der Schmiedt. Seine Entstehung, seine Quellen und seine Bedeutung*," zu verweisen, die ich leider erst nach Vollendung dieses Kapitels in die Hand bekam. Erfreulicherweise decken sich jedoch meine Ausführungen, wo sie sich mit den seinen berühren, mit diesen im wesentlichen. Besonders hervorzuheben ist an Schlösser's Abhandlung das Kapitel über die Bedeutung der Dichtung, welches vom tiefsten Erfassen der wirklichen und wahren, dem Wieland Wagner's zu Grunde liegenden Idee zeugt.

[2]) Doch vorher schon in den hauptsächlichsten Grundzügen am Schlusse des '*Kunstwerks der Zukunft*' mitgeteilt.

II. Untersuchung des Verhältnisses des Dichters zu seiner Vorlage.

α) Wieland's Geschichte bis zu seiner Ankunft am Königshofe. (I. Akt.)

Der Dichter zeigt uns Wiel. in seiner Schmiede an der Meeresküste von Norweg (im Wolfsthale), wo er singend rüstig schafft. Soeben hat er ein Geschmeide für die Frauen seiner Brüder vollendet und überrascht nun diese selbst, welche ihm bei der Arbeit zusahen, mit kunstvoll gearbeiteten Geschenken: Eigel den Schützen mit einem Stahlbogen und Helferich den Arzt mit einem Goldfläschchen für seine Wundsalbe. Aus dem Gespräche, das die Brüder mit einander führen, erfahren wir sodann ihre Abstammung von Wiking und Wachilde, die Bedrängnis ihrer Verwandten (der Nachkommen von Wiking und seiner rechtmässigen Gattin) und die dem Geschlechte der Wikinger nun in Rothar erblühende Stärke.[1]) Für diesen hat darum Wiel. schon das Schwert geschmiedet, mit dem er den Wikingern Sieg erkämpfen wird.

Das bisher Erzählte gibt uns bereits Anlass zur Feststellung einiger wesentlichen Abweichungen vom SHG.[2]) Vor allem finden wir schon einen Zug ausgeprägt, der sich die

---

[1]) Der Dichter liess dies alles Wachilde ihrem Enkel Wiel. berichten, dem sie aus den Wogen erschienen war. Anregung dazu mochte ihm der Vers des SHG. gegeben haben: „Da ward mir unterweges noch manch Geheimnis vertraut“ (s. ob. S. 99).

[2]) Denn dass dieses dem WW. als Grundlage diente, dafür fehlt es bereits nicht mehr an sicheren Anzeichen, so die Übernahme der Namensbezeichnungen, insbesondere aber die Übernahme von Helferich's Namen und Kunst, die beide, wie wir wissen, eine Schöpfung Simrock's sind. — Wenn Wagner der Form Rother des SHG. gegenüber die Form Rothar (offenbar nach Rothari gebildet) gebraucht, so steht uns infolgedessen zwar die Annahme offen, dass dem Dichter zunächst nicht die von Simrock vertretene Gestalt der Rothersage (vgl. ob. S. 105, Anm. 4) vorschwebte, sondern die Langobardische Rotharisage (s. Sijmons, § 61). Doch kann dies keineswegs sinnstörend wirken, da beide Sagengestaltungen bekanntlich sich aufs nächste berühren.

ganze Dichtung hindurch verfolgen lässt — das Bestreben nach Vereinfachung der ganzen Handlung.[1])

So treffen wir Rothar als einen Wikinger an, während Rother im SHG. der Sohn eben des Otnit ist, welcher die Wikinger besiegt und die Macht des Nordens an sich gerissen hat. Wagn. liess demzufolge mit der Macht der Wikinger auch ihren Namen auf die Sieger übergehen, kurz, er betrachtet diese fortan als Wikinger, was er um so unbedenklicher thun konnte, als auch in seiner Vorlage Rother Neiding's Feind ist. Fernerhin findet es der Dichter nicht für nötig, dass Wiel. sich wie im SHG. mit seinen Verwandten entzweie; es liegt hier Wieland im Gegenteil das Wohl der Wikinger sehr am Herzen. Hat er doch Rothar bereits das Schwert geschmiedet, das diesem die Herrschaft des Nordens wieder erkämpfen soll.[2])

Noch ein Unterschied:

Wieland's Brüder sind vermählt — nicht mit Walküren wie im SHG., sondern mit Frauen irdischer Art —, Wieland selbst aber ist noch unvermählt.

Man möchte nun auf den ersten Blick hin geneigt sein, die Version des SHG., nach welcher die Liebesangelegenheit der Brüder durch deren Werbung um die drei Schwanjungfrauen ganz einheitliche Lösung findet, als die glücklichere zu bezeichnen. Doch hege ich nicht den geringsten Zweifel darüber, dass Wagner's Version nur der innersten Persönlichkeit des Dichters selbst entsprang und etwa in folgender Weise zu interpretieren ist:

W i e l a n d   d e r   H e l d ,   d e r   d u r c h   s e i n e   h o h e   K u n s t   a l l e   a n d e r e n   w e i t   ü b e r r a g t ,   i s t   a l l e i n   d a - z u   b e r u f e n ,   v o m   W e g e   d e r   A l l g e m e i n h e i t   a b z u -

---

[1]) Wagner benötigt nicht des grossen Apparats, den Simrock noch getreulich von der ThS. übernommen hat; was sich nicht direkt um die Person des Helden bewegt, findet bei ihm nicht Aufnahme.

[2]) Auch die Wahl seiner Geschenke an die Brüder (s. ob.) verrät die Fürsorge Wiel.'s für das Wikingergeschlecht; denn mit ihnen sollen die Brüder einstens den Verwandten im Kampfe beistehen.

weichen und sich ein Weib aus den Lüften zu freien.[1])

Diese Werbung spielt sich nun folgendermassen ab:

Die Brüder sind noch in ihrem Gespräche begriffen, als plötzlich drei Schwanjungfrauen vorüberfliegen. Auf Wiel. macht diese Erscheinung den mächtigsten Eindruck. Ein sehnsüchtiges Verlangen, solch ein Weib sich aus den Lüften zu freien, durchdringt ihn. Er kann sich von dem Bilde, das sich eben seinen Augen geboten hat, nicht losreissen; sein Blick folgt noch den Kampfjungfrauen, nachdem die Brüder ihn bereits verlassen haben. Da bemerkt er plötzlich, wie eine hinter den Schwestern zurückbleibt. Sie scheint ermattet zu sein; ihm dünkt, dass sie sich gegen den Wind nicht halten kann. In der That sinkt sie jetzt ins Wasser hinab. Eilends stürzt sich Wiel. nun in die nasse Flut und rettet die Ohnmächtige ans Land. Dort entdeckt er an ihrem Körper, nachdem er die Flügel sorgfältig abgelöst hat, einen Speerstich. Der Held entbrennt in heisser Liebe zu dem schönen Weibe, das zuerst erschrickt, als es erwachend sich in der Gewalt eines Mannes sieht, in dem sie einen Neidinger vermutet. Doch wie sie die zärtliche Sorge des Helden, der sie bereits mit Heilkräutern gestärkt hat, wahrnimmt, erwidert sie gerührt seine Liebe.[2])

Konnten wir in dieser Episode wiederum das SHG. als vorbildlich erkennen, so erzählt weiterhin in Übereinstimmung mit dem SHG. die Walküre — Schwanhilde[3]) — Wiel. ihre Herkunft und Geschichte. Wir sehen sie fernerhin gleich Elfenw. dem Helden ihren Ring reichen, den wir zwar nicht

---

[1]) Näheres kann hier nicht ausgeführt werden, da es in diesem Abschnitte nur gilt, das Verhältnis des Dichters zu seiner Vorlage klar zu legen. Darum muss hier die nähere Commentierung von Sätzen unterbleiben, welche einem Ideenkreise angehören, dem Wagner in dieser Dichtung besonderen Ausdruck zu verleihen bestrebt war. Mit dieser Idee befasst sich unten der IV. Abschnitt.

[2]) Im SHG. ist es Helfr., der das Abenteuer mit der verwundeten Walküre erlebt.

[3]) Die einzige Namensbildung der Dichtung, welche Wagner selbst angehört.

als Flugring bezeichnen können [1]), der aber doch die gleiche Eigenschaft Liebe zu erregen, besitzt. Als zweite Eigenschaft hat ihm der Dichter in der Hand des Mannes die Kraft des Siegsteins verliehen. Wie im SHG. endlich rät Schwanhilde Wiel. ihr Federkleid in feste Verwahrung zu nehmen, um ihr Davonfliegen unmöglich zu machen.

Während nun Wiel. fortgeht, Helferich zu holen, damit dessen Kunst die Verwundete wieder ganz herstelle, erscheint Bath. mit ihren Jungfrauen [2]), öffnet die Thür von Wiel.'s Behausung und zieht den ersehnten Ring vom Baste.

Inzwischen ist auch Gram, Neiding's Marschall, bei Wiel.'s Schmiede angekommen. An ihm erkennt nun Bath. bereits zu ihrer Genugthuung die Zauberwirkung des geraubten Ringes; denn der bisher Unzugängliche erklärt jetzt plötzlich in den feurigsten Worten Bath. seine Ergebenheit. Diese aber freut sich ihres Erfolges und verspricht dem Marschall ihre Hand. [3])

Wiel.'s Behausung wird nach Bath.'s Weisung in Brand gesteckt [4]) und nach ihm selbst von den Leuten des Marschalls gefahndet. Gefesselt schleppen sie ihn herbei. [5]) Doch der Gefangene zerreisst in rasender Wut seine Bande, als er beim Anblick seines brennenden Hauses Schwanh. getötet glaubt. Mit Hilfe seiner herbeieilenden Brüder schlägt er

---

[1]) Darum hängt ihn Wiel. hier ohne jede Vorsichtsmassregel allein am Baste auf.

[2]) Ihre Runen haben sie hierher gewiesen: „Hierher floh die Verwundete, denn bekannt ist dieser Strand wegen seiner Heilkraft“ (s. ob. S. 98, Anm. 5).

[3]) Diese Scene lässt bereits erkennen, dass das Verhältnis Bath.'s zu Gram kein so inniges ist wie im SHG. Bath. bietet hier Gram vielmehr nur aus Selbstsucht, wie wir später erkennen werden, ihre Hand an.

[4]) Dass Bath. sich im WW. schon vom ersten Augenblicke an als Wiel.'s Feindin zeigt, erklärt sich aus den Charaktereigenschaften der Wagnerschen Bath., von denen wir allmählich ein vollständiges Bild gewinnen werden.

[5]) Der Marschall richtet nun an Wiel. die Frage nach dem Ursprunge seines Goldes und erhält nach dem SHG. die ansprechende Ableitung des Goldes von Freia's Thränen zur Antwort (s. ob. S. 101, Anm. 4).

die Feinde und setzt den Fliehenden ans Meer nach. Dort stösst er einen gefällten Baumstamm ins Wasser [1]) und treibt, taub gegen die Warnungen der Brüder, zur Verfolgung der Feinde ab, indem er sich dem Schutze Wachildens anbefiehlt.

β) Wieland's Ankunft bei Neiding und sein Verweilen am Hofe bis zu seiner Lähmung. (II. Akt.)

„Der Mann, welcher auf einem Baumstamm hier gelandet, den der König gastlich aufgenommen und wegen seiner Schmiedekunst hoch in Ehren hält, dieser Goldbrand, wie er sich nennt, ist — Wieland.“ So lautet die Kunde, mit welcher Bath. ihren Geliebten Gram überrascht. [2])

Wir aber haben zweierlei daraus zu schliessen: erstens, dass Wiel.'s Ankunft und Aufnahme am Königshofe auf die bekannte Weise vor sich gegangen ist und zweitens, dass Bath. auch hier vermöge ihrer Zauberkunst in Goldbrand Wiel. erkannt hat. Sie ist sich weiter gleichfalls wohl bewusst, dass die Zauberkraft ihres Ringes die Sinne Wieland's verwirrt hat, so dass er seine Feinde nicht erkennt und nur nach ihrem Besitze trachtet. Wenn sie aber dennoch Gram auffordert, den — auf diese Weise — unschädlichen Wiel. zu verderben und ihm sogar als Lohn dafür sich selbst verspricht, welche Erklärung lässt sich dafür finden? Wir können auf diese Frage nur antworten: es ist ihre unersättliche Herrschbegierde, welche Bath. antreibt, alles daranzusetzen, um den Mann unschädlich zu machen, der ihre hochfliegenden Pläne noch einmal durchkreuzen konnte, wie ihr weitschauender Blick sie befürchten lassen mochte.

Wie im SHG. Rother an König Neiding Boten sendet, so treffen auch hier von König Rothar an den Niarendrost [3]) Gesandte ein — Eigel und Helferich, die dem Wikingerspross

---

[1]) Wiel. besteigt den nackten Baumstamm, ohne Schätze, — wiederum ein Vereinfachungszug.

[2]) Derselbe hat, von Neid. wie im SHG. seiner Würde entkleidet und verbannt, weil er Wiel. nicht gefangen nahm, bei Bath. Hülfe gesucht.

[3]) Im SHG. Niarentrost, Niara dróttinn Vkv. Str. 7^2. 14^2, 30^8.

das Schwert ihres Bruders überbracht haben.[1] Rothar's Bedingungen sind wie im SHG.: Anerkennung seiner Oberherrschaft und die Hand Bathilden's.[2]

Neiding sieht nun sein Reich in grösster Gefahr und verspricht deshalb dem Retter aus dieser Bedrängnis die Tochter zum Weibe. Wiel. tritt hervor, bietet dem König zur Abwehr der Feinde ein herrliches Schwert an und macht sich anheischig, für das ganze Heer solch treffliche Waffen zu schmieden, wenn ihm der König zum Lohne die Hand Bath.'s gewähre.[3] Der König sagt dies zu.

Da erscheint Bath., durch die Ankunft der Boten beunruhigt, und bittet den Vater um eine Unterredung (wie im SHG. nach dem Wettstreit der Schmiede). Sie erzählt von ihrem Ringe, der die Kraft des Siegsteins besitzt.[4] Auch verrät sie ihm Goldbrand's wahre Persönlichkeit und fordert seinen Untergang[5] mit der Begründung: „Ziehst du nun zum Streite, und gebe ich dir den Ring, so schwindet der Liebeszauber über Wieland; er erwacht aus der Blindheit,

---

[1]) Brachte es die Version des SHG., nach welcher Wiel.'s Brüder gleich diesem selbst den Verlust ihrer Frauen zu beklagen hatten, mit sich, dass sie sich einer nutzlosen Trauer um die Verlorenen hingaben und unthätig die Hände in den Schoss legten, so berührt es uns hier um so sympathischer, dass Eig. und Helfr. sich nach dem schweren Schlage, der sie im Unglücke des Bruders mitbetroffen, kraftvoll aufgerafft haben, um ohne Zögern Wiel.'s Mission an Rothar zu erfüllen; nicht minder muss die ritterliche Art, in der sie sich des Auftrages an Neid. entledigen, unser Gefallen erregen.

[2]) Wagner hat mit Geschick die Erschlagung König Isang's und Neiding's Gewaltherrschaft als weitere Gründe für Rothar's Vorgehen herangezogen. Rothar erklärt sich so ausserdem als Rächer Isang's und Beschützer der vor Neid. zu ihm Geflüchteten.

[3]) Wiel. weiss natürlich bis jetzt noch nichts von der Ankunft seiner Brüder.

[4]) Dass Bath. sich ohne Wissen des Vaters in den Besitz des zauberkräftigen Ringes gesetzt und ihm bis jetzt keine Mitteilung davon gemacht hat, dies dürfte uns den selbständigen und entschlossenen Charakter der Königstochter deutlicher vor Augen führen, als Worte es zu thun vermöchten.

[5]) Während sie im SHG. den Vater lediglich warnt. Hier aber sucht sie Wiel. auf jede Weise zu verderben (vgl. ob. Scene mit Gram).

und furchtbar wird seine Rache sein: — die Schwerter, die er schmiedet, sie wendet er gegen uns!“ Gram dagegen erbittet sie sich zum Gemahl.[1])

Bath.’s Charakter tritt uns in dieser Unterredungsscene am ausgeprägtesten entgegen. Wusste schon Simrock der Königstochter grosse Bedeutung beizulegen, so thut dies Wagner noch mehr. Von grösster Willensstärke, hat sich die Wagner’sche Bath., mit Absicht ein Zauberwissen erworben[2]), um ihre ehrgeizigen Pläne verwirklichen zu können. Die Wurzel aller ihrer Leidenschaften ist die Herrschsucht. Diese wird hier aufs beste gekennzeichnet, wenn Bath. dem Vater, der „einen mächtigen König sich zum Eidam gewünscht“, entgegenhält: „Lass’ mich die Mächtige sein: ich brauche nur ein Weib zum Manne.“

So ist der König durch die Verhältnisse gezwungen, die Heiratspläne der Tochter gut zu heissen; doch beschliesst er im Innern, Gram, dem er misstraut, aus dem Wege zu räumen.[3]) Um sich des scheinbar wieder in Gnaden angenommenen zu entledigen, stellt er ihm seinen Rivalen Wiel. entgegen, den er jetzt mit „Wieland, kluger Schmied“ anredet. Als dann Wiel. heftig auffahrend frägt: „Wer nennt mich Wieland?“ erwidert der König auf Gram deutend: „Hier ist einer, der dich von Nahe kennt.“ Bei Gram’s Erblicken überkommt Wiel. nach dem Beispiele des SHG. nun die dunkle Erinnerung, diesem schon einmal als Gegner gegenüber gestanden zu sein, ohne dass Gewissheit ihn durchdringen kann. Eigel’s und Helferich’s plötzliches Erscheinen trägt dazu bei, seine Verwirrung zu vermehren, noch mehr

---

[1]) Im SHG. fordert sie nur Gram’s Wiedereinsetzung in sein Amt.

[2]) Dem Vater gegenüber erklärt sie hübsch, dass sie ihr Zauberwissen erworben habe, um ihm den Sohn zu ersetzen, dessen er darben musste. Wir können diese Erklärung als einen sehr glücklichen Gedanken Wagner’s bezeichnen, da dadurch zugleich das Fehlen der Königssöhne im WW. aufs beste begründet erscheint.

[3]) Dieses Vorgehen des Königs muss entschieden ein zielbewussteres denn im SHG. genannt werden, wo der König in der That wieder mit Gram ausgesöhnt erscheint und den Liebenden so von neuem der Weg zur Wiederaufnahme ihres Liebesspiels offen steht.

aber Bathilden's Anblick, die besorgt sich den Gegnern genähert hat. In rasender Eifersucht stürzt er sich plötzlich auf den Marschall und streckt ihn tot zu Boden. Sein gutes Schwert hat die Rüstung Gram's durchschnitten.[1]) Zugleich hat es aber auch die Hand der Königstochter gestreift und ihren Ring beschädigt. Ausser sich vor Wut fordert nun Bath. den unverzüglichen Tod Wiel.'s. Doch der König, der den kunstreichen Schmied nicht missen will, befiehlt nur seine Lähmung an. Aber Eigel und Helf. versuchen vergebens, den Bruder vor diesem Schicksal zu bewahren und müssen selbst fliehen, um ihr Leben zu retten.

So sehen wir in diesen letzten Scenen die entsprechenden Vorgänge des SHG. stark zusammengedrängt. Während dort diese Ereignisse einen gemächlichen Verlauf nehmen, folgen sie hier Schlag auf Schlag, wobei es nur als natürlich erscheinen muss, dass der Dichter dabei nicht genau dieselben Wege einschlagen konnte, um zum vorgesteckten Ziele zu gelangen.

γ) Wieland's Rache und Flucht. (III. Akt.)

Wiel. weilt gelähmt in seiner Schmiede. Zorn und Rachbegierde ob der erlittenen Schmach drohen ihn zu verzehren, am schwersten aber empfindet er die Qual seiner unnatürlichen Liebe zu Bath. Und doch hat diese wie im SHG. dieselbe wohlthätige Wirkung, dass sie aus finsterem Brüten seinen Geist zu neuem Schaffungsdrange antreibt und ihn also der Verzweiflung entreisst.

Da erscheint Bath. mit ihrem gebrochenen Ringe in der Schmiede. Durch ihren Anblick werden in dem unglücklichen Manne von neuem die heftigsten Leidenschaften entfacht. Er möchte sie hassen ob ihrer Mitschuld an seinem Unglück und macht ihr deswegen Vorwürfe. Allein der

---

[1]) Wiel. hatte zuvor den König um die Rückgabe seines Schwertes gebeten, um nach dessen Muster die übrigen Schwerter anzufertigen (ähnlicher Vorgang wie im SHG.). Wir haben hier aber eigentlich mit zwei 'Mimungen' zu thun, da Rothar's Schwert jedenfalls als nicht minder tüchtig anzusehen ist.

Ränkevollen gelingt es schliesslich, den Schmied, dem sie die Erfüllung seiner glühendsten Wünsche in Aussicht stellt, wieder völlig in ihren Zauberbann zu verstricken. Doch malt sie ihm die Zukunft nur deshalb so rosig, damit sie seiner Ergebenheit sicher sei; denn sie weiss gar wohl, welch gefährliches Spiel sie wagt.

Schon mag ihr der Erfolg gewiss erscheinen, da fällt es Wiel. beim Anblick von Schwanhilden's Ring wie Schuppen von den Augen. Er hat den Zauber erkannt, der ihn bisher umfangen hat und droht nun in schrecklichem Wutausbruche Bath. zu töten. Ihr Ausruf „Dein Weib lebt!“ rettet sie vor seinem Zorne. Seine Gedanken wenden sich nun Schwanhilden zu. Der Schmerz darüber, dass es ihm nicht mehr vergönnt sei, die Herrliche zu schauen, entlockt ihm den Verzweiflungsschrei: „Furchtbar ist meine Noth! Deine Flügel! Deine Flügel! Hätt' ich deine Flügel, rüstig durch die Lüfte flöge ein Held, der seinem Elend sich rächend entschwungen.“

Plötzlich arbeitet sich sein Geist zu hohem Entschlusse empor. Mit Staunen sieht Bath., wie er sich in wachsender Begeisterung bis zur vollen Höhe seiner Gestalt erhebt. Sie ruft deshalb: „Der Götter Einer steht vor mir.“ Doch Wiel. erwidert: „Ein Mensch! Ein Mensch in höchster Noth! Die Noth schwang ihre Flügel, sie wehte Begeisterung in mein Hirn! Ich fand's, was noch kein Mensch erdacht! — Schwanhilde! Wonniges Weib, ich bin dir nah! Zu dir schwing ich mich auf.“

Bath., schon zuvor von seinem ungeheuren Schmerzausbruch aufs tiefste ergriffen, ist nun von der gewaltigen Grösse seines Geistes ganz überwältigt. Sie möchte ihm zu Füssen liegen, um ihn zu lieben, doch nicht als Gatten — nur als Menschen. Der lebhafteste Wunsch, ihre Schuld zu sühnen, durchdringt sie. Der Held aber verweist sie versöhnt auf seinen Verwandten Rothar. „Er ist von meinem Stamme! Sei stolz und glücklich ihm zur Seite, und gebär' ihm frohe Helden!“ In Frieden entlässt er darauf die Gebeugte.

Er selbst macht sich nun ans Werk, die göttliche Idee, die sich seiner bemächtigt, in die That umzusetzen und ver-

arbeitet die Schwertklingen zu Stahlfedern, so dass diese sich zu einem Flughemd verbänden.

Mitten bei dieser Beschäftigung erblickt er Schwanh. über der Esse schwebend. Die Sehnsucht nach dem Geliebten hat sie hergetrieben. „In den Lüften schweb' ich nah' über dir, dich zu trösten in Jammer und Noth!" — Froh verkündet ihr der Held: „Ich schmiede mir Flügel, du selig' Weib! Auf Flügeln heb' ich mich in die Luft!" Vernichtung lass ich den Neidingen hier, schwinge gerächt mich zu dir!" —

Nicht lange sollte er auf Gelegenheit zur Ausübung seiner Rache warten. Neid. erscheint jetzt mit seinen Hofleuten, um Wiel. bei der Arbeit zuzusehen. Er ist von Wiel.'s Arbeitsfreudigkeit entzückt, und meint, das kraftvolle Wiederaufraffen des Meisters zeige dessen edle, hohe Art; niemand möge darum bei seinem Zorne des Schmiedes spotten (vgl. ob. S. 109, Anm. 2). Doch wie er die verheissenen Schwerter fordert, da weist Wiel. grimmigen Hohnes auf das Stahlhemd, das er jetzt anlegt. Mit gewaltigem Flügelschlage entfacht er das Feuer der Esse, so dass es gegen Neid. und die Höflinge getrieben wird. Umsonst suchen sie zu entrinnen; Wiel. hat die Thüre abgeschlossen. Während er triumphierend und seine Rache laut verkündend emporschwebt[1]), stürzt die Esse über Neid. und den Seinen zusammen.

In diesem Augenblicke stürmen Eig. und Helfr. an der Spitze von Rothar's Heer herbei und Eig. drückt seinen Pfeil auf den sterbenden Neid. ab.

Wiel. aber vereinigt sich am nahen Waldesrande mit Schwanh. zu einem seligen Flug in die Ferne.

An Abweichungen dieses Berichtes von Wiel.'s Rache und Flucht gegenüber dem SHG. sind nun hervorzuheben:

Wir missen Bath.'s Dienerin, welche dort (und ThS.) den ersten Gang in die Schmiede mit dem gebrochenen Ringe macht. Nicht allein in dem schon öfters betonten Vereinfachungssysteme dürfen wir nun den Grund hierfür suchen,

---

[1]) Wie Wiel. im SHG. Neid. triumphierend entgegenruft:

„Sieh hier in meinen Händen den guten Siegerstein" (S. 196), so verkündet er in ähnlicher Weise hier: „Der Siegerstein schliesst mir die Flügel im Nacken!"

nein, dieser Schritt der Dienerin wäre im WW. überhaupt unangebracht, weil es Wagner's herrischer und entschlossener Bath. zukommt, den Kampf mit dem Helden, den sie voraussieht, gleich vom Anfang an persönlich auszufechten. Anders die Simrock'sche Bathilde. Dieser ist nicht derselbe, entschlossene Sinn eigen; sie hegt überhaupt keinen Zweifel an der Ergebenheit des Schmiedes in sein Schicksal. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Bathilden besteht also darin, dass die Simrock'sche ahnungslos ihrem Schicksale entgegengeht, während die Wagner'sche im vollen Bewusstsein ihres gewagten Schrittes die Schwelle von Wiel.'s Schmiede überschreitet.

Betrachten wir nun die Scene zwischen Wiel. und Bath.!

Von allen mythischen Zuthaten der Vorlage gereinigt, zeichnet die Scene zwischen den beiden Hauptpersonen der Dichtung eine meisterliche Darstellung rein menschlicher Gefühle aus. Machtvoll wirkt es auf uns, wenn wir am Schlusse den ganzen Stolz Bath.'s gebrochen und sie in Demut sich vor dem grossen, unglücklichen Manne neigen sehen. Den Höhepunkt des Ganzen aber bildet die Schilderung, wie im Helden der gewaltige Entschluss reift, ein hehres Werk zu vollbringen, das noch keinem Menschen gelungen ist. Wir würden uns am Dichter aufs schwerste versündigen, wollten wir in der Fertigung des Federhemdes nur ein Schmiedekunststück der schlauen Elfen erblicken (wie ThS. und SHG.). Nein, der Dichter wollte in dieser That gewiss viel Höheres versinnbildlichen (näheres s. unten Abschn. IV).

Schwanhilden's Wiederkehr und der Untergang Neiding's und seiner Höflinge gehören Wagner an.

III. Zusammenfassendes Ergebnis dieser Untersuchung.

Als Ergebnis dieser Untersuchung ist festzustellen:

Das SHG. war für den ganzen Aufbau des WW. vorbildlich. Nicht nur die Hauptmotive, sondern oft auch die kleinsten Züge sind diesem entnommen, wie wir im Verlaufe der Untersuchung beobachten konnten. In der That sind wir bei unserer Quellenforschung nur auf das SHG. gestossen, so

dass wir hiermit zum endgültigen Schlusse gelangen, dass das SHG. die einzige Vorlage des Dichters bildete.

Doch mussten wir in Wagner's Dichtung gar Vieles dem Dichter selbst zuschreiben. Insbesondere hat er es wohl verstanden, das Ganze in Personen und Handlungen zu vereinfachen und das Entbehrliche wegzulassen, so dass wir den gewaltigen Stoff der Vorlage in einem bedeutend gekürzten Rahmen untergebracht finden.

Was die Personen anbelangt, so fehlen im WW. die im SHG. nicht unbedeutenden Persönlichkeiten des Reigin und Amilias. Ersterer, dort als Dieb und Gesandter auftretend, wird hier nicht benötigt, da Wiel. ohne Gut landet und der König keinen Gesandten absendet, der am letzteren erprobte Schwerthieb aber trifft hier Gram. Das Fehlen von Bathilden's Dienerin und der Königssöhne wurde bereits begründet. Weiter genügte dem Dichter Rothar als alleiniger Vertreter des Wikingergeschlechtes; daher keine Erwähnung von Nordian's Riesensöhnen.

Was die Handlung anlangt, so habe ich bereits während unserer Untersuchung die gebotene Gelegenheit jedesmal ergriffen, um auf die zahlreichen Verschiebungen und Verschmelzungen hinzuweisen. Selbst an neuen Versionen fehlt es nicht. So nimmt insbesondere Wieland's Rache einen ganz anderen Verlauf. Hier haben nicht unschuldige Königssöhne darunter zu leiden, noch muss Bath. ihre Schuld mit dem Verluste ihrer Ehre büssen; die Rache erreicht vielmehr die Person des Königs und die Schar seiner feigen Höflinge, wie es uns am gerechtesten erscheinen muss[1]), wenn — wir vom alten dämonischen Charakter der Sage ganz absehen.

Was endlich die Weglassung des Entbehrlichen betrifft, so schloss der Dichter vor allem die mythischen Züge, welche Simrock von seinen Quellen nicht nur übernommen, sondern noch zum Teil behaglich weiter ausgesponnen hat, nach Mög-

[1]) Denn das Charakterbild des Königs hat sich gegenüber dem SHG. nicht verschoben, wenn Neid. auch Wiel. vor der Katastrophe im allgemeinen glimpflicher zu behandeln scheint. Er kommt aber hier eben naturgemäss nicht so sehr zur Geltung, weil Bath. immer im Vordergrund steht.

lichkeit aus. So fehlt die Erwähnung von Wieland's abenteuerlicher Lehrzeit, die Siegfriedgeschichte, die Schmiedung des Tischmessers und des dreikantigen Nagels, das Holen des Siegsteins auf wunderbar raschem Pferde, die Eigelscene.[1]) Selbst die Bereitung eines Stahlgefieders dünkt mir einem Schmiedekünstler wie Wiel. angemessener zu sein, als die Schaffung eines Federhemdes.

Dass das Ganze an Vertiefung und Verinnerlichung gegenüber dem SHG. unendlich gewonnen hat, braucht nicht mehr besonders betont zu werden.[2])

IV. Der wahre Grundgedanke der Wagner'schen Dichtung.

War es Simrock in seinem Heldengedichte nur um die Wiedergabe der Sage zu thun, wie sie seine Quellen

---

[1]) Oder sollte der Dichter Eig. seinen Pfeil auf den sterbenden König in Erinnerung an die in der Apfelschussscene für diesen zurückbehaltenen Pfeile abdrücken lassen, da dieser Schuss dem Schützen hier eigentlich erlassen werden könnte?

[2]) Zu diesem Abschnitte habe ich noch nachträglich zu bemerken, dass sich R. Schlösser allerdings nicht dazu entschliessen kann, das (von ihm sehr gering eingeschätzte) SHG. als einzigen Vorwurf Wagner's anzuerkennen; er möchte vielmehr im WW. auch die direkten Spuren der Vkv. erkennen.

So äussert er sich in diesem Sinne:

„Ich möchte annehmen, dass Wagner bei der Abfassung des Wieland die Edda zwar nicht zur Hand, aber doch ungleich deutlicher in der Erinnerung hatte als die Thidrekssaga" (a. a. O. S. 45).

Doch lesen wir bei ihm auch die Worte:

„Auffallend ist es, dass gerade die Änderungen, die Simrock mit der Überlieferung der Edda vornahm, von Wagner stark berücksichtigt worden sind", woran sich allerdings wieder anschliesst: „ebenso auffallend aber andererseits, dass Wagner's Drama im grossen Gange der Handlung entschieden dem Liede der Edda entspricht" (a. a. O. S. 45).

Dürfte nun aber eine Erklärung des Ganzen nicht darin zu erblicken sein, dass eben Wagner's Dichtergenius mit sicherem Blicke den wahren Kern der Sage von all dem minderwertigen Beiwerk auszuscheiden wusste und dass also infolgedessen sein Wieland naturgemäss der ursprünglichen von der Vkv. vertretenen Gestalt der Sage wieder viel näher kommt?

kündeten, so schrieb Wagner dagegen diese Dichtung unter einem ganz anderen Gesichtspunkte. Wer dürfte aber, diesen klar zu legen, berufener sein denn der Dichter selbst? Die Worte, mit welchen er das 'Kunstwerk der Zukunft' beschliesst, befassen sich nun mit der Sache. Sie lauten:

„*Der Höchstgebildete wie der Ungebildetste, der Wissendste wie der Unwissendste, der Hochgestellteste wie der Niedergestellteste, der im üppigen Schosse des Luxus Aufgewachsene, wie der aus dem unsauberen Neste der Armut Emporgekrochene, der in gelehrter Herzlosigkeit Auferzogene wie der in lasterhafter Roheit Entwickelte — sobald er einen Drang in sich fühlt und nährt, der ihn aus dem feigen Behagen an dem verbrecherischen Zusammenhange unserer gesellschaftlichen und staatlichen Zustände, oder aus der stumpfsinnigen Untergebung unter sie heraustreibt, — der ihn Ekel an den schalen Freuden unserer unmenschlichen Kultur, oder Hass gegen ein Nützlichkeitswesen, das nur dem Bedürfnislosen, nicht aber dem Bedürftigen Nutzen bringt, empfinden lässt, — der ihm Verachtung gegen den selbstgenügsamen Unterwürfigen (diesen allerunwürdigsten Egoisten!) oder Zorn gegen den übermüthigen Frevler an der menschlichen Natur eingiebt, — nur derjenige also, der n i c h t aus diesem Zusammenhange des Hochmuthes und der Feigheit, der Unverschämtheit und der Demuth, daher nicht aus dem s t a a t s g e s e t z l i c h e n Rechte, das diesen Zusammenhang gewährleistet, sondern aus der Fülle und Tiefe der wahren, nackten m e n s c h l i c h e n N a t u r und dem unverjährbaren Rechte ihres absoluten Bedürfnisses die Kraft zum Widerstand, zur Empörung, zum Angriffe gegen die Bedränger dieser Natur schöpft, — der deshalb widerstehen, sich empören und angreifen m u s s, und diese Nothwendigkeit offen und unzweifelhaft dadurch bekennt, dass er jedes andere Leiden um ihretwillen zu ertragen und, wenn es gilt, sein Leben selbst zu opfern vermag, — n u r d e r g e h ö r t z u m V o l k e, denn er und alle ihm Gleichen fühlen eine gemeinsame N o t h. Diese N o t h wird dem Volke die Herrschaft des Lebens geben, sie wird es zur einzigen Macht des Lebens erheben. D i e s e N o t h trieb einst die I s r a e l i t e n, da sie bereits zu stumpfen, schmutzigen Lasttieren geworden waren, durch das rothe Meer; und durch das rothe Meer muss auch uns die Noth treiben, sollen wir, von unserer Schmach gereinigt, nach dem gelobten Lande gelangen. Wir werden*

in ihm nicht ertrinken, es ist nur den Pharaonen dieser Welt verderblich, die schon einst mit Mann und Maus, mit Ross und Reiter drin verschlungen wurden, — die übermüthigen, stolzen Pharaonen, die da vergessen hatten, dass einst ein armer Hirtensohn durch seinen klugen Rath sie und ihr Land vor dem Hungertode bewahrte! Das Volk, das auserwählte Volk, zog aber unversehrt durch das Meer nach dem Lande der Verheissung, das es erreichte, nachdem der Sand der Wüste die letzten Flecken knechtischen Schmutzes von seinem Leibe gewaschen hatte.

Da die armen Israeliten mich einmal in das Gebiet der schönsten aller Dichtung, der ewig neuen, ewig wahren Volksdichtung geleitet haben, so will ich zum Abschiede noch den Inhalt einer herrlichen Sage zur Deutung geben, die sich einst das rohe, uncivilisirte Volk der alten Germanen, aus keinem anderen Grunde, als dem innerer Notwendigkeit, gedichtet hat."

Es folgt nun die Erzählung der Wielandsage (vgl. ob. S. 114, Anm. 2) — durch Simrock's Vermittlung —, der Bericht vom Fange der Schwanjungfrau, von Wieland's Gefangennahme und Lähmung durch Neiding. Daran knüpft der Dichter noch folgende Reflexionen:

„*So sass er nun da in seinem Jammer, der kunstreiche Wieland, der frohe Wunderschmiedt, gelähmt, hinter der Esse, an der er arbeiten musste, seines Herrn Reichthum zu mehren; hinkend, verkrüppelt und hässlich, wenn er sich erhob! Wer mochte das Mass seines Elendes ermessen, wenn er zurückdachte an seine Freiheit, an seine Kunst, — an sein schönes Weib! Wer die Grösse seines Grimmes gegen diesen König, der ihm so ungeheure Schmach angethan!*

Durch die Esse blickte er sehnend auf zu dem blauen Himmel, durch den die Schwanenmaid einst geflogen kam: diese Luft war ihr seliges Reich, durch das sie wonnig frei dahinschwebte, während er den Qualm und Dunst des Schmiedeheerdes zum Nutzen Neiding's einathmen musste! Der schmähliche, an sich selbst gekettete Mann, wie sollte er sein Weib wiederfinden können!

Ach! da er doch unselig sein soll auf immer, da ihm doch kein Trost, keine Freude mehr erblühen soll, — wenn er doch Eines wenigstens gewänne: Rache, Rache an diesem Neiding, der ihn aus nieder-

trächtigem Eigennutz in so endlosen Jammer gebracht hatte! Wenn es ihm möglich wäre, diesen Elenden mit seiner ganzen Brut zu vernichten!

Furchtbaren Racheplänen sann er nach, Tag um Tag mehrte sich sein Elend, Tag um Tag wuchs das unabweisbare Verlangen nach Rache. — Wie wollte aber er, der hinkende Krüppel, sich zu dem Kampfe aufmachen, der seinen Peiniger verderben sollte? Ein gewagter kühner Schritt, und er stürzte zum Gespötte des Feindes schmachvoll zu Boden!

„O, du geliebtes fernes Weib! Hätte ich deine Flügel! Hätte ich deine Flügel, um, mich rächend, dem Elende mich entschwingen zu können!"

Da schwang die Noth selbst ihre mächtigen Flügel in des gemarterten Wieland's Brust, und wehte Begeisterung in sein sinnendes Hirn. Aus Noth, aus furchtbar allgewaltiger Noth, lernte der geknechtete Künstler erfinden, was noch keines Menschen Geist begriffen hat. Wieland fand es, wie er sich Flügel schmiedete! Flügel, um kühn sich zu erheben zur Rache an seinem Peiniger, — Flügel, um weithin sich zu schwingen zu dem seligen Eilande seines Weibes!

Er that es, er vollbrachte es, was die höchste Noth ihm eingegeben. Getragen von dem Werke seiner Kunst flog er auf zu der Höhe, von da herab er Neiding's Herz mit tödtlichem Geschosse traf, — schwang er in wonnig kühnem Fluge durch die Lüfte sich dahin, wo er die Geliebte seiner Jugend wiederfand. —

O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel, und schwinge dich auf! [1])

---

[1]) An einer anderen Stelle, in 'Eine Mitteilung an meine Freunde' (*Ges. Schrift.* IV, 250 f.) gibt Wagner ein Gleichnis — das Leben des Riesen Wate —, das er von Simrock's Nornenscene ausgehend schildert. Bekanntlich sollte diese Scene erklären, wie es kam, dass Wate, an Körper ein Riese, an Geist voll Weisheit, kein Held wurde und Simrock führte dies auf die Verschmähung der Gabe „des nie zufriedenen Muthes, der stäts auf Neues sinnet", zurück (s. ob. S. 105).

Was soll ich den Worten des Dichters noch beifügen! Sie bilden den Schlüssel zur Erkenntnis der Idee, der er in unserer Dichtung Ausdruck verleihen wollte. Oder sollten wir uns täuschen, wenn wir Wagner's 'Wieland' den allgemeinen Grundgedanken unterlegen, dass nach des Dichters innigstem Wunsche der geknechtete menschliche Geist, gleichwie Wieland sich aus erdrückendem Zustande losgerissen und machtvoll sich zu freien Höhen erhoben hat, die ihn lähmenden Bande lösen und zu neuem freien Geistesleben sich erheben möge?[1]) Und ist es nicht der Dichter selbst, der in Wieland voll Sehnsucht ausruft: „O, könnt' ich fliegen. In den Lüften freit' ich ein Weib!"[2])

Anmerkung. Es erübrigt mir noch ein kurzer historischer Rückblick auf R. Wagner's 'Wieland'.

Der 'Wieland' wurde ursprünglich für einen Pariser Operndichter (Gustave Vaez) im Jahre 1849 entworfen, doch wurde der

---

Wagner beschliesst nun dies Gleichnis mit den Worten:

„Das war das Leben des starken und weisen Riesen Wate: zu ihm hatte Wiking's Vatersorge den Sohn des sonnigen Meerweibes Wachilde erzogen, und so wirst du bis auf den heutigen Tag erzogen, mein deutsches Volk!"

[1]) Vgl. dazu auch folgende Stelle im Briefe Wagner's an Uhlig vom 27. 12. 1849:

„Das Kunstwerk kann jetzt nicht geschaffen, sondern nur vorbereitet werden, und zwar durch revolutionieren, durch zerstören und zerschlagen alles dessen, was zerstörens- und zerschlagenswerth ist. Das ist unser Werk, und ganz andere Leute als wir werden erst die wahren schaffenden Künstler sein. Nur in dem Sinne fasse ich auch meine bevorstehende Thätigkeit in Paris auf: selbst ein Werk, das ich für dort schreibe [nämlich unser 'Wieland'] und aufführe, wird nur ein Moment der Revolution, ein Affirmationszeichen der Zerstörung sein können.

[2]) Im übrigen können wir Schlösser's trefflicher Äusserung über diese Deutung der Wagn. Dichtung nur vollkommen beipflichten: „Das Werk als solches ist nur eines, seine Deutung aber kann sehr wohl mehrfach sein, da ja eben in den einen Vorgang und die eine Person viele andere verdichtet sind" (a. a. O. S. 64).

Zweck einer Aufführung in Paris nicht erreicht (vgl. 'Mittheil. an meine Freunde', Ges. Schrift. IV, 336). Das Stück sollte überhaupt niemals zur Aufführung kommen. Den Grund, weshalb Wagner selbst sein Werk nicht zum Abschlusse brachte, erfahren wir in einem Briefe des Meisters an die Fürstin Wittgenstein vom 8. 10. 50 (s. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. I, 101). Wagner schreibt: „Sie fragen mich nach meinem Wiland? — Ich bin reicher an Entwürfen, als an Kraft sie auszuführen. So bedarf ich der Helfer, ja mehr als der Helfer, ich bedarf des künstlerischen Busenfreundes, der ganz so — und hoffentlich besser noch wirkt, als ich wirken möchte. Ich ersuche Sie, Liszt zu vermögen, die musikalische Ausführung des Wiland für mich zu übernehmen.

Die Dichtung, in ihrem jetzigen Zustande, und wie ich sie jetzt Ihnen hiermit übergebe, ist das Erzeugniss einer schmerzlichen und tieferregten Begeisterung, in der ich zu Erfindungen getrieben wurde, zu denen ich mir als Künstler glaube Glück wünschen zu können. Sie versetzt mich aber jetzt in eine Zeit zurück, in die ich — nicht mehr zurückversetzt sein mag. Ich kann jetzt das Gedicht nicht weiter ausführen, weder in Versen noch in Tönen: gewänne ich einst die Ruhe dazu, so müsste ich fürchten, auch kalt darüber geworden zu sein. So hatte ich mich in der letzten Zeit daran gewöhnt, die Dichtung gänzlich aufzugeben.

Ist dieser Wiland aber im Stande, Liszt beim ersten Bekanntwerden damit so zu begeistern, wie er mich begeisterte, so bitte ich ihn, ihn als sein Eigentum zu betrachten. Meine Dichtung ist vollständig ausgeführt, nichts bleibt an ihr zu thun übrig, als eine einfache Versification, die jeder halbwegs geschickte Versmacher ausführen kann: Liszt wird ihn leicht finden. Da, wo es am wichtigsten war, sind mir auch schon die Verse entflossen. — Weiteres ist mir jetzt unmöglich: schon die Abschrift kostete mir viel Noth."

Liszt schreibt am 3. 1. 1851 an Wagner:

„So gross die Lockung auch für mich ist an Deinem Wiland zu schmieden, so kann ich doch nicht umhin meinen Entschluss, nie und nimmer eine deutsche Oper zu componiren, festzuhalten" (s. Briefwechs. S. 114).

Auch andere Freunde, so Röckel (vgl. *Briefe an A. Röckel. Eingeführt durch La Mara.* Leipz. 1894. S. 77), denen Wagner das Manuskript des 'Wieland' zur Verfügung gestellt hatte, brachten das Werk nicht zur Ausführung.[1])

---

[1]) Die Versifikation des WW. wurde später von O. Schlemm unternommen (s. unt. S. 134).

G. Heerbrandt, 'Wieland, der wackere Schmied'.

Nach einer alten Volkssage bearbeitet. 1854.

Ausgabe Schwäb. Hall 1854.

Heerbrandt's Erzählung vom Schmied Wieland ist die prosaische Wiedergabe der 24 Abenteuer des SHG. in gleichfalls 24 Kapiteln.[1])

Der Verfasser beginnt jedoch nicht wie das SHG. mit dem Berichte des Schwanjungfrauenraubes, sondern erzählt zuerst Wieland's Abkunft.

Kapitel 1 berichtet darum Wiking's Abenteuer mit dem Meerweib Wachilde und entspricht so Abenteuer 9 (von Str. 25 ab) + Abent. 10 des SHG. Kapitel 2 entspricht den ersten 4 Strophen des Abent. 11 (Einführung der drei Söhne Wate's) + Abent. 1 (unter Übergehung der Anrufung der Göttin Saga).

Von jetzt ab läuft Heerbrandt's Erzählung ganz analog dem SHG. dahin, natürlich mit Übergehung der bereits geschilderten Partien.

Die Heerbrandt'sche Prosaübertragung des SHG. ist als eine sehr treue zu bezeichnen.

Abweichungen: Dankrat wird Dankert genannt und von der Wiederherstellung des Otwin durch Helferich wird nichts erwähnt.

Endlich unterscheidet sich der Schluss der Erzählung insofern vom SHG., als dort die im SHG. von Wieland selbst in Aussicht gestellte glückliche Wiedervereinigung der drei Brüder mit den drei Schwestern[2]) Verwirklichung findet.

---

[1]) Die Ausgabe Heerbrandt's zählt irrtümlicherweise 25 Kapitel. Weitere Versehen: S. 37 sagt Neid.: „Wieland, dir bleibe ich stets gewogen", statt Goldbrand, da Wieland als solcher noch nicht erkannt ist und S. 109 (Schwingenprobe Eigel's) wird Eigel fälschlich Helferich genannt.

[2]) Vgl. die Strophen (S. 189):

„Ich will auch Flügel bilden für dich und Helferich:
Gelingt das Werk und trägt es zu unsern Höfen mich,
So nehm ich eine Taube von dort mit zu den Aun:
Die bringt euch eure Ringe, wenn mir die Schwestern sie vertraun.

Der Schluss der Heerbrandt'schen Erzählung lautet:

„Von jetzt an hörte man am Hofe nichts als Seufzer und Klagen und das Reich der Niaren ging seinem Untergang entgegen, denn alles traf ein, wie Wieland es vorausgesehen hatte. Rother siegte in einer blutigen Schlacht und Neiding's Macht war gebrochen. Er siechte dahin und starb in bitterem Gram. Bathilde gebar einen Sohn, der Wittich genannt wurde und ihr Freude, Glück und Schönheit wieder zurückgab. Er wurde später ein grosser Held und verrichtete mit den Waffen seines Vaters Wunder der Tapferkeit. Wieland gelang der Flug zu seiner geliebten Elfenweiss und bald waren die Brüder mit den geliebten Schwestern auf den grünen Inseln vereinigt und lebten fortan in ungestörter Freude und Seligkeit.

Oskar Schlemm, 'Wieland der Schmiedt'. 1875.

(Nach Richard Wagner's Entwurf in dessen gesammelten Schriften und Dichtungen Band III ausgearbeitet.)

Enthalten in 'Drei Dramen zur Composition geeignet'. Mit einer Einführung und einer ästhetischen Studie über das musikalische Drama. Von O. Schlemm, Hannover 1880.

O. Schlemm's 'Wieland der Schmiedt' ist die Versifikation des WW.

Schlemm äussert sich darüber (a. a. O., Einführung, S. 8): „Ich kannte Richard Wagner's edlen und stimmungsvollen Entwurf zur Dramatisierung der Wielandsage, es drängte mich, ihn in poetischer Form auszuarbeiten. Möchte es mir gelingen, dass der Meister meine Rhythmen zu seinem Drama freundlich und wohlwollend aufnimmt."

Das Schlemm'sche Drama ist nun genau nach Wagner's Entwurf ausgearbeitet, so dass keine Abweichung von demselben anzuführen ist.

Einzige Zuthat des Dichters ist es, wenn er am Schlusse die Schar der Neidinger und Wikinger dem mit Schwanhilde entschwebenden Wieland zurufen lässt:

Auch soll ein Brief euch melden, wie ich die Auen fand,
Und was zu wissen nötig, das mach ich euch bekannt.
Dann fliegt auch ihr hinüber in der drei Schwestern Reich
Und Freude färbt uns wieder die Wangen, die vor Kummer bleich."

Entschwing' dich, Wieland,
Zur Wohnung der Sel'gen!
Wahnfrei gewannst du
Gerechteste Rache:
Wahnfrei gewannst du
Das wonnigste Weib.
Du hast gebeugt,
Was nimmer sich bog,
Und lohtest Brand
Dem brüstenden Luge.
Erlöser, Erlöser
Aus Nacht und Noth.
Heil dir, Heil!

Eine Äusserung Wagner's über die Schlemm'sche Versifikation seines Entwurfes findet sich nicht in seinen Schriften.

Karl Heinrich Keck, 'Die Sage von Wieland dem Schmied'. 1878.

Nach der echten Überlieferung erzählt.
In 'Iduna. Deutsche Heldensagen. Dritter Teil'. Leipzig 1878.

I. Untersuchung der Erzählung.

K. H. Keck's Prosaerzählung der Wielandsage umfasst 12 Kapitel. Diesen schliessen sich noch 'Anmerkungen zur Wielandsage', S. 105—116, an, die der Erzählung gleichsam als Schlüssel dienen und darum auch für die Untersuchung derselben eine Stütze bilden. Durch folgende Untersuchung soll nun eine klare Erkenntnis der Quellen der gesamten Erzählung herbeigeführt werden.

Kapitel 1. Wie die drei Brüder die Walküren fingen.

Mit Simrock ist der Schwanjungfrauenraub an den Anfang der Erzählung gestellt.

Ich halte es für angebracht, gleich eingangs die Auffassung des Erzählers über das Verhältnis der drei Brüder — Schlagfinder, Eigel, Wieland — wiederzugeben. Ist doch zu-

gleich die Einführung derselben und die Begründung ihrer Künste damit verbunden:

Keck nimmt an, dass die drei kunstreichen Brüder nur die in drei Persönlichkeiten sich spaltende Einheit des Feuers bezeichnen: Wieland ist der eigentliche Feuergott. Eigel, der Schütze, ist ein Gott der feurigen Wärme. Seine Pfeile treffen unfehlbar, aber zugleich erscheint er im Volksbuch vom gehörnten Siegfried [s. Ausg. v. W. Golther, Halle 1889], in welchem er zum wohlthätigen Zwerge geworden ist, als heilkräftig und gesundheitspendend. Nicht allzu gewagt erscheint demnach die Vermutung, dass Eigel ursprünglich jener Feuergott ist, der vom Sonnenball aus seine nie irrenden Pfeile sendet und zugleich der Kreatur Kraft und Gedeihen schenkt. In Schlagfinder dürfte vielleicht die Unwiderstehlichkeit des lodernden Feuers dargestellt sein: wenn in dem Grimm'schen Märchen von den drei Brüdern (N. 124) der geschickte Fechtmeister seinen Degen in der Art schwingt, dass kein Tropfen des fallenden Regens ihn berührt, so scheint hierin noch eine Erinnerung daran zu liegen, dass in der heftigen Feuersglut auch der stärkste Regen spurlos verdunstet (Anmerk. S. 119).

Anmerk. S. 110 heisst es ferner: „Die drei Brüder nennt das Wölundslied Slagfidr, Eigel, Wieland. Vergleichen wir aber mit dieser Erzählung das Grimm'sche Märchen von den drei Brüdern (N. 124), das offenbar nur ein Nachklang des Wölundsliedes ist, so entspricht der kundige Hufschmied ganz und gar dem Wieland (denn auch von diesem erzählt Peter Rudbeck — vgl. Rassmann, Heldensage II, 263 — dass er, wenn ein Ross im vollen Lauf rannte, Hufeisen unter seine Hufe werfen konnte, so dass sie an dem Rosse fest sitzen blieben): der Barbier des Märchens aber scheint unter dem Einflusse des Volkshumors aus dem Heilkünstler Eigel hervorgegangen zu sein: also bleibt für Slagfidr der unübertreffliche Fechtmeister des Märchens, und darnach scheint die Berechtigung vorzuliegen, Slagfidr als Schlagfinder zu deuten."

Diese drei Brüder nun, so beginnt die Erzählung, treten nach einem Gewitter aus den Wolfsthälern und strecken sich unter einer Lobeshymne auf den Donnergott behaglich im Grase nieder, nachdem sie ihre Wolfsfelle darüber ausgebreitet haben. Aus ihrem Gespräche können wir entnehmen, dass Wiel. die Wolfsthäler in die Felsen hineingehauen hat, so

dass sie endlos von einer Grotte in die andere führen und niemand ausser den Brüdern die Irrgänge zurückmessen kann.[1]) Sie sprechen ihre Sehnsucht nach liebenden Frauen aus, das einzige Glück, das sie bisher entbehren mussten. Da sehen sie drei Schwäne am Meeresstrande herniederschweben. Alsbald erkennen sie, dass es Walküren sind und springen auf, dieselben zu erjagen. Nach harter Jagd bringen sie die Mädchen ohnmächtig ans Land.[2]) Durch Eigel's Bemühen — denn er ist hier der Heilkundige (s. ob.) — schlagen die Kampfjungfrauen bald wieder die Augen auf und flehen um ihre Freiheit. Nicht gewaltsam, wie im SHG., machen die Brüder sie zu ihren Frauen, sondern Eigel spricht zu ihnen: „Entschliesst euch nur, drei Tage bei uns zu bleiben. Verlangt ihr dann eure Schwanenfedern zurück, so sollt ihr frei sein zu ziehen, wohin ihr verlangt.“

Kapitel 2. Wie die Walküren sich entschlossen, in den Wolfsthälern zu bleiben.

Der Verfasser ist wiederum Simrock gefolgt, wenn er die drei Schwestern Schwanweiss, Schneeweiss, Elfweiss nennt. Nur ist die Altersstufe in Angleichung an die der Brüder die umgekehrte, so dass hier Elfweiss und Wieland das jüngste Paar bilden. Ferner sind die Walküren wie im SHG. Töchter des Lichtelfenkönigs und der Gunilde (SHG.: Gunhilde).

Am nächsten Morgen schon finden wir die verschiedenen Paare froh geeint und Schwanenweiss, die älteste der Schwestern, erzählt, von Schlagfinder aufgefordert, ihre und der Schwestern Geschichte, wie wir sie aus dem SHG. kennen. Doch berichtet Schwanweiss in etwas abweichender Art

---

[1]) Dieser Zug ist aus Rassmann, *Heldens.* II, 258. 269 geschöpft, wo berichtet wird, dass die nordische Sage Wiel. als Baumeister der labyrinthischen Wolfsthäler feiert und die Isländer das Labyrinth durch Wölundshaus übersetzen und dass überall, wo durch Berge weite Irrgänge sich hinziehen, diese in der Volksüberlieferung Wolfslöcher, d. h. ebenso wie die kunstvolle Wohnung Wiel.'s heissen (nach Anm. des Verfassers, S. 106).

[2]) Wiel. gerät auf dieser Mädchenjagd nicht wie im SHG. in Ran's Netze; er ist vielmehr der erste, der seine Beute ans Land trägt.

über ihre Fluggewande: „Ehe unser Vater auf immer Abschied nahm, offenbarte er Gunilden, dass auch wir Teil hätten an der höheren Lichtnatur, jedesmal nach sieben Jahren würde uns ein neues Federgewand wachsen, aber mit Hilfe des Zauberringes, den er ihr liesse [1]), könnten wir es ablegen und wieder annehmen. Dadurch seien wir fähig, von Wodan zu seinen Schlachtjungfrauen erkoren zu werden.

Während also das SHG. einfach berichtet, dass Gunhilde ihre Töchter jedes siebente Jahr der Flügel beraubte, nahm hier Gunilde den Töchtern die Schwingen mit Hilfe des Ringes. Bewirkte also dort der Ring nur die Anschmiegung der Flügel an die Körper, so lassen sich hier die Flügel nur durch seine Kraft wieder loslösen.

Als die Kunde von der Ermordung ihres Vaters zu Gunilden gedrungen, da gab sie Elfweiss den Ring mit den Worten: „Nun werdet Walküren und rächet an Neid. den Mord eures Ahnen."

Von diesem Kampfe seien sie jetzt zurückgekehrt, schliesst die Erzählerin.[2])

Als Schwanweiss geendet, berichtet Wiel. die Geschichte der Brüder (in Versen, S. 12—34). Seine Erzählung ist gleichfalls dem SHG. nachgebildet. Wir erfahren wie dort ihre Abstammung von Wate, dem Sohne Wiking's und Wachilden's. Selbst die Nornenscene bei Wate's Geburt ist übernommen. Erklärt sie doch am besten Wate's Bemühen, die Söhne alles nachholen zu lassen, was an ihm versäumt wurde.

Wieland's erster Lehrmeister Mime ist hier nicht die Gestalt des SHG., sondern er ist hier ein Zwerg, der alte Pfleger [3]) Siegfried's, „der Wiel. in der Feierstunde gern von Siegfried's Heldentum erzählte, wobei manche Thräne in seinen Bart rannte, wenn er der Kindheit seines Pfleglings gedachte und seines jähen Falls durch Meuchelmord". Drei Jahre unterrichtete er Wiel. in seiner Kunst und gab ihm Lehren der

[1]) Im SHG. ist der Ring eine Wiegengabe der Norne an Elfweiss.

[2]) Hier wird nichts von einer Verwundung Schwanweissens berichtet.

[3]) Vgl. *Vols. Saga, ThS.* c. 164.

Weisheit.[1]) Dann aber sandte er ihn nach Hause, als er sein Ende herannahen fühlte.

Der Vater brachte nun Wiel. nach dem Berge Glockensachsen, unterwegs den Grönasund (ThS. c. 58 Grœnasund) durchwatend, zu den Zwergen Alberich (SHG. Elberich) und Goldemar. Nach Ablauf eines Jahres erfolgt wie im SHG. Wate's Rückkehr mit Wieland's Brüdern.

Wate ist begierig, eine Probe der von den Söhnen erlernten Künste zu schauen (nach SHG.). Der beste Künstler unter ihnen sollte einstens der Obmann der Brüder sein, wenn der Vater nicht mehr lebe. Denn nach seinem Tode sollten sie nicht auf seinen Höfen im Lande Nordian's verbleiben, da dieser mit harter Hand das Volk bedrücke und es habsüchtig ausnütze.[2]) An der Südküste Norwegs sei noch eine freie Gegend, wo sie selbst Herrscher sein werden. Dorthin, wo grüne Auen am Rande der Felsenberge blühen, mögen sie mit den Herden und des Hauses Schätzen ziehen.

Bei der nun folgenden Probe (Grimm'sches Märchen N. 124) beschlägt Wiel. das Ross der Zwerge, Schimming, während es rasend dahinläuft; Eig. wirft die drei Äpfel in die Höhe und spiesst sie durch einen Schuss an seinen Pfeil, Schlagf. aber schwingt sein Schwert so gewandt über dem Haupte, dass trotz eines niederströmenden Regens kein Tropfen ihn berührt.

Da auf diese Probe hin der Vater noch keine Entscheidung zu treffen wagt, erfolgt eine zweite, an der auch Alberich teilnimmt — die Probe, wie sie das SHG. berichtet und die dem Grimm'schen Märchen N. 129 entspricht. Wenn Keck Alberich statt des Elbegast beizieht, so versündigt er sich dadurch gleichfalls nicht gegen die Sage. Denn ThS. c. 16 z. B. wird er 'Alfrikr hinn mikli stelari' genannt.

Wiederum getraut sich Wate nicht, einem der Brüder den Vorrang zuzusprechen und verlässt darauf mit den beiden

[1]) In der nordischen Dichtung wird Mime's Weisheit immer hervorgehoben, vgl. *PGr.* III². 305 f.

[2]) Charakterzeichnung Nordian's nach ThS., die c. 23 vermeldet, „er war hart und grimmgemuth und geizig von Gut" [harðr oc grimmuðigr oc singiarn af fe] — (nach Anmerk. d. Verf., S. 112).

älteren Söhnen die Zwerge. Wiel. aber bleibt unter den aus dem SHG. bekannten Bedingungen zurück. Im folgenden Jahr verunglückt Wate vor dem Berge. Im SHG. wird den Zwergen an diesem Unfall keine direkte Schuld beigemessen, hier aber werden sie Wate's Mörder genannt, da sie den Berg absichtlich nicht vor der bestimmten Zeit geöffnet haben. Wiel. tötet sie beide (wie ThS.) und verlässt den Berg mit ihren Schätzen und dem Schwerte des Vaters[1]) auf dem Rosse Schimming. Nach seiner Rückkehr zu den Brüdern ziehen sie gemeinsam dem Willen des Vaters gemäss nach den Auen.[2])

So lautet Wieland's Erzählung. —

Die Brüder zeigen nun den Schwestern ihre labyrinthische Behausung und Wiel. legt, damit auch die Frauen den Ausgang ins Freie finden können, einen Faden, der ins Freie führt.[3])

Endlich gesteht noch Elfweiss nach dem Beispiele des SHG. Wiel. das Geheimnis ihres Ringes. „Nach sieben Jahren," berichtet sie, „wächst uns von neuem das Schwangefieder. Dann wird die Sehnsucht in uns erwachen, zu fliegen und wieder in den Lüften zu schweben. Aber du brauchst dann nur mit diesem Ring die Schwanenfedern von uns zu lösen, und wir sind wieder wie sterbliche Weiber, treu der Pflichten gedenkend. Der Ring hat noch eine andere Zauberkraft: Wenn du ihn einmal in den Händen gehalten hast, so musst du das Weib, das ihn besitzt, lieben, du kannst nicht von ihr lassen."

---

[1]) Im SHG. hat er das Schwert mitzunehmen vergessen, doch kommt es auch hier nicht mehr in Erwähnung.

[2]) Im SHG. erzählt Wiel. Neid., er sei nach den Wolfsthälern ausgewandert, weil er sich mit Nordian's Sohn Asprian verfeindet habe. Wir finden also hier denselben Gedanken wieder verwendet, nur dass hier statt des Sohnes der Vater genannt wird.

[3]) Der Verfasser bemerkt Anm. S. 106, wo er Wiel.'s Wolfsthäler mit dem Labyrinthe des Dädalos vergleicht: „Ja selbst der Ariadnefaden, welcher den Theseus durch das Minoische Labyrinth leitet, findet sich in der niedersächsischen Überlieferung vom Herrn von Stahl wieder, der sich mit Hilfe eines an den Eingang festgeknüpften Fadens in den zwischen Münster und Osnabrück gelegenen Hügel hineingewagt habe" (Rassmann, a. a. O. S. 269).

Wiel. aber schmiedete darauf hin, um den kostbaren Ring sicher zu stellen, noch an demselben Tage 700 goldene Ringe, die dem Elfw.'s täuschend ähnlich waren, und reihte sie an einem Lindenbaste auf.

Kapitel 3. Wie die Schwäne von den drei Brüdern fortflogen.

Nach einem Jahre gebiert eine jede der drei Frauen ein Knäblein, Elfw. den Wittich, Schneew. den Isung (Namensform der ThS.) und Schwanw. den Wate. Sechs Jahre verfliessen so den Brüdern in ungetrübtem Glücke. Im siebenten regt sich die Sehnsucht zum Fliegen im Herzen der Schwestern, und als eines Tages König Neid. in die Herden der Brüder eingefallen war und diese ihm im Kampfe gegenüberstanden, da benutzten die Frauen die Abwesenheit ihrer Männer zur Flucht. Mit Hilfe des Fadens verlassen sie des Nachts heimlich die Wolfsthäler. Am Ausgange derselben ruft Elfw.: „Der ist nicht fröhlich, der aus dem Walde kommt und die Stätte leer findet.“ [1]) Sie werfen nun die Linnen ab, ihre Schwanenfedern wachsen. Darauf erheben sie sich in die Lüfte, Gunilde zu sehen und Kriegsschicksal zu treiben.

Am nächsten Morgen finden sich die vom Kampf zurückgekehrten Brüder von ihren Weibern verlassen. Ihr Schmerz darüber ist gross. Doch als Wiel. bemerkt, dass der Ring noch da ist, kehrt ihm die Hoffnung wieder. „Noch ist das Schlimmste nicht geschehen, der Zauberring ist uns erhalten: seine Kraft wird unsere holden Frauen wieder zu uns zurückführen.“ ruft er aus.

Eig. schritt nun gegen Morgen, Schneew. zu suchen, Schlagf. gegen Abend, ob er nicht Schwanw. fände, Wiel. allein blieb im Wolfsthal und harrte der Rückkehr seines leuchtenden Weibes (s. Vkv. Str. 5).

Neid. aber hatte vernommen, dass Wiel. allein zurückgeblieben sei und glaubte nun die Stunde der Rache gekommen. In der Nacht fuhren die Niaren ab. Genagelt

[1]) Vgl. Vkv. Str. 16[7. 8]: „Era sá nú hýrr
er or holti ferr.“

waren ihre Brünnen, die Schilde blinkten im Mondlichte (s. Vkv. Str. 7. 8).

Wiel. ist mit den Knaben auf der Jagd abwesend. Der Faden, den er loszuknüpfen vergessen hat, führt die Räuber in die Wolfsthäler hinein. Neid. stiehlt nun die Schätze Wiel.'s. Auch den Ring gewinnt er, indem er ihn mit Hilfe eines Messers, das die Norne Bath., seiner Tochter, als Wiegengabe geschenkt, unter den anderen herausfindet.[1]) Bath. hatte ihn gebeten, den Ring mitzubringen, „der die Kraft hat, seinen Träger für alle liebenswert zu machen".

Wiel. vermisst nach seiner Rückkehr einen Teil seiner Schätze und den Ring. Wie Vkv. Str. 11 hat er sich auf sein Bärenfell gesetzt, um die Ringe zu zählen und es kommt ihm dabei gleich dort der Gedanke, dass seine Gemahlin wieder zurückgekehrt sei, aber — seltsam! er kann sich sein leuchtendes Gemahl nicht mehr klar vorstellen, immer dunkler wird es in seiner Seele. Er versinkt in unruhigen Schlummer, und als er erwacht, ist ihm die Vergangenheit in dichten Nebel gehüllt, nur das eine weiss er, dass sein kostbares Kleinod geraubt ist. Angst und Qual erfassen ihn. Den Wunderring muss er wieder haben, es koste, was es wolle. Und er fällt eine Eiche, höhlt sie zum kunstvollen Kahne, birgt darin seine Werkzeuge, seine Kostbarkeiten und Schimming, seinen Hengst, und vertraut sich der See an, nachdem er gefleht hat:

„O Wachilde, meine Ahnfrau, hilf mir, dass ich glücklich über die Fluten zu meinem Kleinod gelange." [2])

Kapitel 4—7. Wie Held Wiel. zu König Neid. kam — Wie die Wette zwischen Wiel. und Ameis ausgetragen ward — Wie Neid. Wiel. von seinem Hof verbannte — Wie Wiel. gelähmt ward.

Nachdem Wieland's Boot 17 Tage lang auf dem Meer

---

[1]) Im SHG. findet das Zaubermesser Bath.'s diese Verwendung bekanntlich nicht, sondern eine Springwurzel leistet diesen Dienst.

[2]) Grosser Unterschied vom SHG.: Dort ist das Rachegefühl das ursprüngliche Motiv, das Wiel. in die See treibt, hier ist es das Verlangen, seinen Ring wiederzugewinnen.

getrieben hat, landet er am 18. Tage (ThS. c. 61: *oc reer XVIII dagr)* an Neid.'s Küste, indem sein Kahn von Fischern, in deren Netze er geraten war, ans Ufer gezogen wurde. Der herbeigerufene Neid. schwört dem seinem Fahrzeug entstiegenen Wiel. auf dessen Bitte „Frieden des Lebens und des Gutes". Dieser kann sich so zur Königsburg begeben, nachdem er noch zuvor heimlich sein Gut vergraben hat.

Über sein Eintreten in die Königsburg berichtet die Erzählung:

„Wiel. aber trat in die Königshalle. Auf dem Throne sass dort König Neid., finster und bleich, die Stirne tiefgefurcht; neben ihm sein Gemahl, die noch immer in Schönheit und Anmut blühende Mechtilde. — Da trat die Königstochter Bathilde in den Saal und brachte ihrem Vater in goldenem Becher den Morgentrunk; an dem Arme, der den kostbaren Pokal trug, glänzte in wunderbarem Lichte ein goldener Reif. Wiel. erschrak und nur mit Mühe unterdrückte er einen Schrei. Er erkannte den Becher und den Ring, beide waren sein eigen gewesen; nun wusste er, dass sein Todfeind Neid. vor ihm sässe. Er hätte zuspringen und ihm sein Schwert ins Herz stossen mögen, aber Bath.'s Lieblichkeit umfing mit mächtigem Zauber alle seine Sinne und lähmte den schon erhobenen Arm. Sie zu besitzen, schien ihm die Krone der Glückseligkeit; nicht in ihrer Nähe zu weilen, dünkte ihm Grauen und Finsternis."

Neid. frug nun Wiel., rauh und herrisch: „Wie nennst du dich Fremdling? woher kamst du in dem wunderbaren Stamm an unsere Küste?" Wiel. antwortete: „Ich heisse Elbegast, Goldemars Sohn. Von König Nordian bin ich vertrieben. Nichts führ' ich mit mir als meine Waffen und mein Ross. Aber ich verstehe manche Kunstfertigkeiten und vor allem habe ich Gehorsam gelernt" (vgl. SHG.).

Da nahm ihn der König in seinen Dienst als Mundschenken und Truchsess. Wiel. hatte fortan des Tischgerätes zu hüten.

So diente Wiel. dem Könige täglich bei Tische. Über sein Verhältnis zu Bath. heisst es: „Bath. bemerkte wohl, wie der Mundschenk von ihrer Schönheit bezaubert war, und

es gefiel ihr das, aber hochmütig ging sie stets an ihm vorüber, denn nur von Gestalt und Angesicht war sie ihrer milden und gütigen Mutter ähnlich, ihre Gemütsart aber glich mehr dem strengen und finsteren Vater." [1])

Die Ereignisse bei Hof sind dieselben wie in ThS. und SHG.:

Wiel. lässt ein Messer ins Meer fallen — fertigt in Ameis' [2]) Schmiede ein ganz ähnliches und einen dreikantigen Nagel [3]) — muss bei Tische dem König bekennen, dass er das Messer gemacht hat — der beschämte Ameis dringt auf eine Wette, wobei Neid. sich für Elbeg. verbürgt. In sieben mal sieben Tagen soll die Wette ausgetragen werden.

Ameis macht sich sofort an die Arbeit, Wiel. aber lässt viel Zeit verstreichen (Bath.'s wegen wie im SHG.), findet dann sein Gut gestohlen und kann auf einem vom König berufenen Thing den Dieb nicht finden. Er fertigt das Bild des ihm verdächtigen Mannes, Regin's, der als Gesandter abwesend ist und sogleich nach seiner Rückkehr vom König zur Rede gestellt wird. Regin gebraucht die Ausflucht, seine schleunige Entsendung zu König Nordian [4]) habe ihn an einer sofortigen Offenbarung gehindert. Wiel. erhält seine Werk-

---

[1]) Der Verfasser bemerkt zu den Charakteren der Königin und der Königstochter: „Die Königin des Niarenlandes wird weder in der Wilkinasaga noch im Wölundslied genannt, doch bezeichnet das letztere sie mehrfach als listig und boshaft, so dass auch auf ihren Rat die Lähmung Wiel.'s erfolgt. Ich habe mir hier aus poetischen Gründen eine kleine Abweichung von der Überlieferung erlaubt, indem ich im Gegensatz zum finsteren und grausamen Neid. sein Weib als mild und edel dargestellt habe. Nur dann, wenn die Eltern einander völlig unähnlich sind, erklärt sich in Bath. die Mischung von schlechten und guten Eigenschaften, die für den Verlauf der Erzählung notwendig ist (Anm. d. Verf. S. 113 f.).

[2]) Die Form Ameis ist vom Verfasser als die seiner Meinung nach ursprüngliche gewählt (s. Anm. d. Verf. S. 114).

[3]) Die Deutung dieses Nagels, der in der ThS. zum erstenmal erwähnt wird, sieht der Verfasser darin, dass er ursprünglich als Donnerkeil gedacht ist. Er verrate so die göttliche Natur Wiel.'s (nach Anm. d. Verf. S. 114).

[4]) Nordian tritt hier Neid. entgegen wie Rother im SHG.

zeuge zurück, die Kleinode aber wandern in die Schatzkammer des Königs.

Nun fertigt Wiel. das Schwert Mimung (nach dem Rezepte der ThS.). „Aber verhüten die Götter," spricht er, „dass du in die Hand des gierigen und feigen Neid. kommst!" Darum machte er am nächsten Tage ein anderes Schwert, das dem Mimung ganz ähnlich war und das Neid. später für diesen annahm.

Ameis fällt im Wettkampfe. Bald darauf zieht der König gegen Nordian in den Krieg, der ihm die verlangte Genugthuung für einen Raubzug der Wikinger verweigert hatte. Nach fünftägigem Marsche (ThS., SHG.), angesichts der Feinde, fällt es Neid. plötzlich schwer aufs Herz, dass er seinen Siegstein vergessen hat. Niemand kann ihn bis zum nächsten Morgen herbeiholen als Wiel. auf seinem Schimming. Doch denkt der treulose König nicht daran, Wiel. den versprochenen Lohn, die Hand Bath.'s und die Hälfte seines Reiches zu geben. Er verabredet vielmehr mit dem würdigen Regin einen Plan, wonach dieser Wiel. bei seiner Rückkehr überfallen und ihm den Siegstein entreissen soll. Regin bezahlt diese Schurkerei mit dem Leben. Der Mimung tötet ihn. Neid. aber weigert jetzt Wiel. den Lohn mit der Begründung, dass er ihm „den besten und liebsten seiner Mannen" getötet habe. Wiel. muss in die Verbannung gehen.

Wiel. ist hier also vom Hofe verjagt worden, ohne als solcher erkannt zu sein. Für seine schliessliche Erkennung hat der Verfasser folgende Darstellung:

Neid. erfährt nach Elbegast's Weggang durch Kundschafter, dass Schlagfinder und Eigel allein in den Wolfsthälern hausen, Wiel. aber schon lange verschwunden sei. Da gedenkt der König des kunstvollen Nachens und der Wunderwerke, die Elbegast vollbracht hat und kommt zu dem Schlusse, dass Elbeg. wohl Wiel. selber sei. Er redet darüber mit Bath. und diese spricht: „Sicherlich ist es Wiel. selber gewesen, der alle diese Wunder vollbracht hat: aber dass er dir nicht geschadet hat, dafür magst du mir danken. Hast du nicht bemerkt, wie der arme Narr mit allen Sinnen an mir hing? ich trage ja den sehnsuchtweckenden Zauberreif,

den er einst in den Wolfsthälern als sein grösstes Kleinod hegte."

Wiel. aber treibt die Sehnsucht nach Bath. zur heimlichen Rückkehr an den Hof (wie im SHG., in der ThS. ist es das Rachegefühl). Verkleidet mischt er sich unter das Küchengesinde und beabsichtigt durch einen Zaubertrunk Neid. und seine Tafelrunde in tiefen Schlaf zu versetzen. Aber Bath.'s Zaubermesser offenbart den Betrug. Da entwendet er es und ersetzt es durch ein nachgemachtes. So gelingt sein Vorhaben. Alle liegen im tiefen Schlafe. Ungehindert dringt er in Neiding's Schlafgemach ein. Aber es dünkt ihm unedel, den Wehrlosen niederzustossen, er ergreift nur einen Becher, der ihm gehört. Er eilt dann zu Bath. Am Rande ihres Bettes sitzend, betrachtet er sie mit Liebe, bis ihn das Morgengrauen verscheucht. Da drückt er einen Kuss auf ihre Lippen und schleicht hinweg.[1])

Am nächsten Morgen entdeckt Bath., dass ihr Messer unecht ist. Neid. prüft nun sein Schwert, und sieht, dass es gleichfalls nicht der echte Mimung ist.[2]) Es steht fest, dass Wiel. dagewesen. Neid. bricht darum mit seinen Leuten zu dessen Verfolgung auf. Da in der Nacht frischer Schnee gefallen ist, wird seine Spur entdeckt und er im Schlafe gefesselt. Hohnlachend frägt Neid.: „Wieland oder Elbegast, wie soll ich dich heissen, schlauer Elfensohn? (Vgl. SHG.) Wie gewannst du meine Schätze?" Ihm entgegnet Wiel.: „Nicht entführte ich einen Drachenhort, wie Siegfried auf Granis Rücken. Aber wohl gedenke ich der Schätze, die wir Brüder hatten, als wir heil daheim in den Auen sassen; wer hat uns die geraubt als du, frecher Räuber?" (Vgl. Vkv., Str. 14. 15.)

Als Wiel. in den Palast gebracht wird, ruft Bath. ver-

---

[1]) Die Gründe, aus welchen Wiel. des Königs schont, befriedigen nicht. Wozu das Eindringen in Neid.'s Schlafgemach, wenn er sich nur in sentimentaler Träumerei an Bath. satt sehen will. Warum gedenkt er gar nicht des Ringes?

[2]) Die Erprobung des (falschen) Mimung erscheint an dieser Stelle unpassend. Hat denn Neid. in der vorausgehenden Schlacht gegen Nordian keine Gelegenheit gefunden, sein Schwert zu erproben?

ächtlich: „Sieh, wie er mit den Zähnen knirscht und wie dem gleissenden Wurm die Augen funkeln. Durchschneide ihm an Füssen und Beinen der Sehnen Kraft und setze ihn lahm auf den einsamen Holm; dort mag er dir schmieden, was du ihm aufgiebst.“ (Worte der Königin in Vkv. Str. 17.)[1]

Wiel. aber lässt, ohne zu zucken und ohne einen Klagelaut das Unvermeidliche über sich ergehen.

Kapitel 8—10. Welche Rache Wiel. nahm — Wie Eigel an Neid.'s Hof kam — Wie Wiel. sich ein Federkleid machte und entflog.

Freudlos sass nun Wiel. den langen Winter hindurch in seiner Schmiede auf dem einsamen Holm und arbeitete für den König. An Neid., das schwur er sich, wollte er furchtbare Rache nehmen; ihn selbst zu morden, dünkte ihm viel zu gering, aber das Liebste, was er hätte, sollte ihm genommen werden, dass er ein einsames und ödes Alter hätte.

Mit der Zeit lernte er seine Racheglut im Innern verschliessen und so sprach er einmal zu Neid.: „Herr, ich hatte dir Übles zugefügt und gerecht war deine Vergeltung“ (ThS., SHG.). Neid. aber freute sich dieser Rede, die ihm aufrichtig schien und sein Argwohn gegen Wiel. schwand.

Neid.'s Söhne kamen darauf eines Tages zur Schmiede und baten Wiel., ihnen Pfeile zu schmieden. Wiel. aber verwies sie auf den nächsten Morgen, an welchem sie, wenn frischer Schnee gefallen sei, rückwärts schreitend wiederkommen sollten. So thaten sie und kamen am nächsten Morgen in die Schmiede. Dort eilten sie auf eine Kiste zu, darinnen viel Geschmeide lag und sie beugten sich hinein, es zu betrachten. Da liess Wiel. den schweren Deckel herniederfallen und tötete also die Knaben.[2] Wiel. aber verarbeitete

---

[1]) Mit Recht hebt Keck hervor: „Viel tragischer wird die Verwicklung, wenn die von Wiel. geliebte hochmütige Königstochter die verhängnisvolle Aufforderung ausspricht.“ (Anm. d. Verf. S. 115.)

[2]) Keck begründet diese Todesart — Zuschlagen des Deckels —: In der betreffenden Stelle der Vkv. — [sie lautet: Str. 23 [5]:

Kómu til kistu,
krǫfðu lukla;

die Beine der Getöteten zu Tischgeräten für seinen Feind und zu Brustspangen für die Königstochter (Vkv.).

Eines Tages wurde der Ring Bath.'s, als sie mit den Gefährtinnen spielte, von einer derselben beschädigt, so dass der Stein herausfiel (SHG.). Sie sandte nun die Magd mit dem Ringe auf den Holm. Allein Wiel. verweigerte die Wiederherstellung des Kleinodes, wenn nicht Bath. selbst mit diesem in die Schmiede käme. Bath. ging also zur Schmiede und Wiel. sprach: „Ich bessere dir so den Bruch am Golde, dass der Ring deinem Vater schöner dünkt als vorher, und dir selber ebenso“ (s. Vkv. Str. 27). Und er hiess sie in einem Sessel Platz nehmen. Dieser aber hielt Bath. mit unsichtbaren Banden fest, so dass Wiel. sie umarmen konnte.[1]) Dann fügte er den Stein wieder in den Ring. Aber wie er das Kleinod in die Hände genommen, da wars ihm mit einem Male, als ob er aus schwerem Traume erwacht sei.[2]) Jetzt, da er seinen Wunderring wieder in den Händen hält, taucht plötzlich aus dem Nebel die Erinnerung an die leuchtende

---

opin var illúð,
er þeir í litu.] —

sei allerdings nicht von einem Zuschlagen des Deckels die Rede, allein nach Zügen, die wir so vielfach in deutschen Märchen finden, könne es kaum zweifelhaft erscheinen, dass die Kinder durch das Zuschlagen des Deckels getötet zu denken seien.

[1]) Zu der hier angewandten Ausführungsart bemerkt der Verfasser: „Hinsichtlich der Rache, die Wiel. an Bath. vollzieht, heisst es im Wölundslied Str. 25: „Er überwand sie mit Bier, weil er es besser verstand, so dass sie im Stuhle einschlief.“ [Ausg. Hildebr. Str. 28:

Bar hann hana bióri,
þvíat hann betr kunni,
svá at hón í sessi
um sofnaði.]

Aber die Berauschung der Königstochter ist ebenso unwahrscheinlich [?], wie sie in dichterischer Beziehung unschön ist; dagegen erinnert das Einschlafen im Stuhle an jenen Zaubersessel, der Hephästos für Hera verfertigt, aus dem sie sich ohne seine Hilfe nicht wieder zu lösen vermag.“ (Anm. d. Verf. S. 115.)

[2]) Unterschied vom SHG.: Bei Keck tritt die Erkenntnis des Zaubers erst nach der Vergewaltigung Bathilden's ein, während sie dort letztere eben herbeiführt; dort also Umarmung aus Rache, hier aus Liebe.

Gestalt seiner Elfweiss empor und die volle, innige Liebe zu ihr erwacht wieder mit ganzer Stärke. Bath. aber, die ihm bisher so liebreizend erschienen war, deucht ihm jetzt hassenswürdig. Umsonst umschlingt ihn weinend die Unglückliche und bittet ihn, sie jetzt, nachdem sie sein Weib geworden, nicht zu verstossen. Wiel. antwortet ihr ernst: „Elfw. ist mein einzig teures Weib. Dich, Bath., umfängt jetzt ein ähnlicher Zauber, wie mich vorher. Aber trage das Schwere, das dir beschieden ist, zur Busse für das, was du an mir gefrevelt hast. Geh und sühne deinen Hochmut durch geduldiges Leiden.“ — Bath. aber wankte schluchzend in die dunkle Nacht hinaus.

Von jetzt ab denkt Wiel. nur mehr an Elfw., Wittich und die lieblichen Auen. Dahin zurückzukehren ist sein einziger Sinn. Darum fordert er Bath. auf, einen zuverlässigen Boten zu seinen Brüdern zu senden, der Eigel berichte, Wiel. bedürfe seiner.[1]) Und Eig. kommt darauf hin mit dem jungen Isung. Dem Könige gegenüber nennt er sich Helferich, den Nordian vertrieben habe. Er preist seine und seines Kindes Kunst: „Der Knabe hier singt wunderliebliche Töne, und ich bin ein Schütz, dessen Pfeil alles, was in den Lüften fleucht, zu holen vermag.“

Neid. aber hasste Isung's Kunst und verwies den Knaben an Bath., dass er diese aufheitere. Eig. aber sollte vor ihm eine Probe seines Könnens ablegen. Der grausame Herrscher zwang den Schützen zum Apfelschuss von dem Haupte des eigenen Kindes. Nur äusserlich ist er ruhig, als Eig. nach Gelingen des Schusses gesteht, dass seine übrigen Pfeile dem Könige selbst gegolten hätten, im Innern aber gedenkt er den Verwegenen zu strafen.

---

[1]) Zum Erscheinen Eigel's am Hofe bemerkt der Verfasser: „Die Saga erzählt einfach: In dieser Zeit kam der junge Eigel, Welent's Bruder, an den Hof König Nidung's, weil Wel. ihm Botschaft gesandt hatte.“ [I þenna tima kemr hinn vngi Egill til hirðar Niðvngs konongs broðir Velentz. firir þvi at Velent hafði hanom orð sent — Ausg. Unger, c. 75.] Doch fordert die ganze Sachlage, dass diese Botschaft nur durch Bath.'s Vermittlung erfolgen kann; dass die eigene Tochter den Vater verrät, ist sein tragisches Verhängnis.“ (Anm. d. Verf. S. 116.)

Eig. erzählt nun Wiel. von der Heimat. Drei Schwäne — die Walküren — umflögen klagend die Wolfsthäler. Wiel. allein könne sie durch seinen Ring entzaubern. Wiel. bereitet sich nun zur Flucht. Eig. muss Federn zu einem Vogelgewande herbeischaffen und dasselbe dann erproben. Durch Wiel.'s List fällt er zu Boden. Wiel. ist nun zur Flucht bereit. Bath. kündet er: „Mir ahnt, dass du einen Sohn gebären wirst; an dem sollst du grosse Freude haben. Erziehe ihn sorgfältig, denn er ist bestimmt, ein grosser Held zu werden. Du sollst ihn Wittich nennen. Sobald aber der Knabe Waffen tragen kann, sage ihm, dass sein Vater ein Schwert geschmiedet hat, wie es keines auf der Welt gibt. Es ist der Mimung. Auch meinen Hengst Schimming, den windschnellen, hinterlasse ich ihm. Zum Gedächtnis seines Vaters aber soll er Hammer und Zange im Wappen führen" (ThS., c. 76. 81. SHG.).

Am nächsten Morgen erhebt sich Wiel. in die Lüfte. Auf dem Simse von Neid.'s Gemach sitzend, ruft er mit Donnerstimme: „Wachst du, Neiding, Drost der Niaren?" (S. Vkv. Str. 30 [7, 8].) Zitternd spricht dieser: „Wiel., jetzt seh' ich wohl, dass du ein Albenfürst bist. Aber mich verlangt mit dir zu reden. Ich schlafe nimmer, wonnelos lieg' ich auf meinem Lager. Immer gedenke ich meiner toten Söhne" (s. Vkv. Str. 31). Da kündet ihm Wiel. den Mord seiner Söhne. Weiter ruft er: „Noch ein Geheimnis habe ich dir zu offenbaren, Neid. Aber zuvor sollst du mir Eide schwören bei Schiffes Bord und bei Schildes Rand, bei Rosses Bug und bei Schwertes Ecke, dass du nicht mein Weib tötest, wenn sie auch dir verwandt wäre und wir hätten ein Kind in deiner Halle" (s. Vkv. Str. 33, vgl. ob. S. 84).

So erfuhr Neid. die Schande Bath.'s. Wütend befahl er Eig., nach Wiel. zu zielen, und der Schütze schien getroffen zu haben, da Blut herniederfloss. Aber das Blut kam nur aus der mit dem Blute der Königssöhne gefüllten Blase, auf die Eig. nach vorausgegangener Verabredung mit Wiel. gezielt hatte. Den König befriedigte der Schuss; doch Eig. bat: „Ich hoffe auch, o Herr, dass dies der Tod Wiel.'s ist, aber es könnte doch sein, dass er noch eine weite Strecke

flöge. Gib mir dein schnellstes Pferd, dass ich ihn erjage." Der König gewährte ihm unbedachtsam diese Bitte. Eig. aber sprengte mit Isung davon — zu den Auen.

Missmutig rief endlich Neid. seinem Knechte Thakrad zu: „Steh auf und sage Bath., sie möge sich festlich schmücken und zu mir kommen, um mit dem Vater zu reden" (s. Vkv. Str. 39).

Als die Tochter schwankenden Schrittes erschien, da frug Neid.: „Bath., ist das wahr, was Wiel. mir gesagt hat, dass du auf dem Holme das Weib des Krüppels geworden bist?" (s. Vkv. Str. 40.)

Bath. aber rief schluchzend: „Es ist wahr, was Wiel. dir gesagt hat. Ich vermochte ihm nicht zu widerstehen, all mein Sinnen und Sehnen ist noch auf ihn gerichtet" (s. Vkv. Str. 41).

Wütend stiess der König seine Tochter von sich, dann aber brach er kraftlos zusammen.

Kapitel 11—12. Wie die Brüder ihre Frauen wiederfanden — Wie es Neid. und Bath. erging.

Zur Erklärung dieser Kapitel setze ich die Anmerkung des Verfassers voraus:

Das Wölundslied schliesst mit den Worten Bath.'s: „Ich konnte ihm nicht widerstehn, ich vermochte ihm nicht zu widerstehn." Aber die Saga erzählt noch weiter, dass Neid. an einer Krankheit gestorben sei und sein ihn überlebender Sohn Otvin das Reich in Besitz genommen und Frieden zwischen Wiel. und sich gestiftet habe durch Vermählung des gelähmten Helden mit seiner Schwester Bath. Dieser Ausgang ist nach der ganzen Anlage der Dichtung unmöglich, es ist ein ungeschickter Zusatz eines unpoetischen Kopfes, auch widerspricht er der ausdrücklichen Angabe der Edda, dass Neid. nur eine Tochter und zwei Söhne gehabt habe (dieselbe Angabe macht die Hds. A der Saga). Meine Darstellung bekümmert sich daher um diesen Schluss der Saga nicht, sondern gibt in freier Schöpfung in Kap. 11 und 12 einen Ausgang der Erzählung, wie er in der ganzen Anlage der schönen Dichtung angedeutet und begründet zu sein scheint."

Dieser Bemerkung Keck's habe ich beizufügen, dass die

von ihm durchgeführte Wiedervereinigung der Getrennten ja bereits im SHG. angedeutet ist. Vgl. ob. S. 133, Anm. 2.

Keck's Erzählung berichtet:

Am Abende desselben Tages erreichte Wiel. noch die geliebten Auen, um die er drei Schwäne leise, ohne Flügelschlag, grosse Kreise ziehen sah. Er entzauberte die Schwestern mit dem Ringe. Eitel Freude zog nun wieder in die Wolfsthäler ein. Nur Schneew., die noch ihrer Lieben darbte, wandelte einsam, bis am achten Tage auch Eig. mit Isung eintraf und so das Glück der Wiedergefundenen den Höhepunkt erreichte.

Wiel. hatte sich kunstvolle Krücken geschaffen, und vergass im Anblicke der rührenden Liebe Elfw.'s seine Mängel. Rüstig schuf er.

Da entstieg eines Tages Wachilde vor den Augen der staunenden Brüder und sang ihnen eine rätselhafte Weise:

„Stehet wie Felsen wider die Stolzen,
stützt und stärkt die Schwachen und Armen:
fachet das heilige Feuer der Menschheit,
führet zur fernsten Höh sie hinauf.
Wessen die Kraft, des sei die Krone!
Kränzet die Stirn mit der Königsbinde!
Wachilden's Enkel, kämpft als Helden!
hebt als Herrscher das dienende Volk!“

Die Lösung dieses Rätsels blieb nicht lange aus. Denn bald darauf wurden die Auenbewohner einer Barke ansichtig, die auf die Wolfsthäler zusteuerte. Ein Recke, der Niare Ortewin, entsprang ihr, um den Brüdern die Krone des verwaisten Niarenlandes anzutragen. Neid. sei nach langwieriger, ekelerregender Krankheit gestorben, Bath. aber nehme die Krone nicht an, sondern weise auf die Brüder in den Auen, die würdig seien die Krone der Niaren aufzusetzen.

Da gedachten die Brüder der Worte der Ahnfrau und Wiel. entschied als Obmann: „Eig. ziehe ins Land der Niaren und herrsche über die eine Hälfte des Volkes, die andere Hälfte aber wandere hierher nach den Auen, um unter dem Scepter Schlagfinder's zu leben.“ — Er aber, der selbstlose

Held, gedachte in Zukunft noch Grosses für die Menschheit zu wirken. Der geliebten Elfweiss verkündet er: „O meine Elfw., ein wunderbar schöner Traum stand vor meiner Seele. Ich hatte Wagen geschaffen, zu denen ich nicht der Kraft der Tiere bedurfte; sie wurden getrieben von Feuer und Wasser, und wenn sie auf eisernen Geleisen dahinschossen, schneller als die Brüder auf dem Eisspiegel des Meeres, so vernahm man ein leises Donnern, und aus dem Kessel, der die Räder trieb, keuchte in mächtigen Stössen der Dampf hervor. Und an eisernem Drahte vermochte ich den Blitz auf Hunderte von Meilen zu entsenden und ihn in Runen schreiben zu lassen, und ich konnte mit den entferntesten Menschen wie mit den Anwesenden sprechen. Das waren Träume, aber, beim Wodan! ich fühle Kraft in mir, sie zu verwirklichen, ich will nicht rasten und ruhen, bis ich der Menschheit diese Flügel verleihe, die mehr für sie wert sind, als das Federkleid, mit dem ich aus dem Niarenland entfloh."

II. Quellenangabe der Erzählung.

Was die Quellen dieser Keck'schen Erzählung betrifft, so äussert sich der Verfasser selbst diesbezüglich in den 'Anmerkungen', S. 119, dass er in seiner Darstellung der Wielandsage bald mehr dem Wölundsliede der Edda, bald mehr dem Abschnitte der Wilkinasaga, der c. 57—79 Wieland den Schmied behandelt, sich angeschlossen habe, zuweilen aber der Volksüberlieferung gefolgt sei, wie sie in Märchen und mündlicher Tradition sich erhalten hat.

Wir sehen somit das SHG. nicht in bestimmter Weise als eine Quelle der Erzählung angeführt. Unsere Untersuchung ergab jedoch unstreitig, dass die vom Verfasser als dritte Quelle angeführte 'Volksüberlieferung, wie sie in Märchen und mündlicher Tradition sich erhalten hat', zum guten Teile bereits im SHG. Ausdruck gefunden hat. Der Verfasser ist überhaupt in so vielen Punkten dem SHG. gefolgt, dass wir dieses unbedenklich als unmittelbares Vorbild und Hauptquelle der Keck'schen Erzählung bezeichnen können. Dabei soll gewiss nicht bestritten werden, dass die Vkv. in höherem Masse noch wie im SHG. hereingezogen wird und auch der ThS.

selbständig Züge entnommen sind (z. B. Charakterzeichnung des Königs Nordian). Dass ferner noch neue Quellen benutzt wurden, wie Rassmann's Heldensage (bezüglich der Wolfsthäler) und das Volksbuch vom gehörnten Siegfried (bezüglich der Künste Eigel's), konnte schon aus den Anmerkungen des Verfassers erschlossen werden. Auf die Grimm'schen Märchen N. 124. 129 habe ich bereits im SHG. hingewiesen.

Philipp Allfeld, 'Wieland der Schmied'. 1880.

Oper in 3 Aufzügen. Nach Simrock's gleichnamigem Heldengedicht bearbeitet. Musik von M. Zenger. Ausgabe München 1894.

I. Äusseres Verhältnis der Dichtung zur Simrock'schen Vorlage.

Es dürfte zweckdienlich sein, von vornherein das äussere Verhältnis des Allfeld'schen Operntextes zum SHG. durch einige der eigentlichen Untersuchung der Dichtung vorausgeschickte Bemerkungen klar zu legen.

Der Dichter war bestrebt, den ganzen Apparat des SHG. für seine Dichtung zu verwerten, soweit es sich mit dem geringen Umfange der letzteren vertrug. Diese Überzeugung drängt sich dem Leser des Allfeld'schen Operntextes alsbald auf.

Des Näheren ist zu bemerken:

Die Namensbezeichnungen wurden alle wörtlich oder in unbedeutender Abänderung übernommen. Einzige Ausnahme bildet die Form Nidung, welche auf die ThS. selbst verweist. Von den handelnden Personen des SHG. sind Reigin und Herlinde weggelassen, auch tritt Eigel ohne Isang auf. Die Personen sind in ihren alten Rollen beibehalten, nur tritt hier Wachilde, im SHG. die Grossmutter der drei Brüder, als deren Mutter auf. Dass im übrigen der Dichter trotz möglichst engen Anschlusses an das SHG. manchen Knoten durchhauen musste, der dort langsam gelöst wird, kann im Hinblick auf die bedeutende Verringerung des Umfanges der Dichtung gegenüber der Vorlage nur als selbstverständlich erscheinen.

II. Untersuchung der Dichtung.

a) Die Vorgänge im Wolfsthale (I. Akt).

Wir erblicken den Helden in seiner Schmiede und zwar fertigt er soeben ein Ringlein gleich dem, das Elfweiss, sein geliebtes Weib, ihm gegeben hat. Wohl hundert (im SHG. 700 nach der Vkv.), meldet er, hat er schon geschmiedet, um das Herausfinden des echten unmöglich zu machen und sich so der quälenden Sorge zu entledigen, dass Elfw. ihn wieder verlassen könnte. Denn so lange der Zauberring sein eigen, werden die Schwestern in Liebe bei den Brüdern zurückgehalten und zwingt sie nicht die Sehnsucht zum Fluge nach der Heimat.

Elfw. erscheint nun mit ihrem Söhnchen Wittich. Sie zeigt sich uns als liebende Gattin, voll rührender Hingabe an ihren Gemahl. Von einem bösen Traume gequält, kommt sie, Wiel., der vom Hüfthorn der Brüder zur Jagd gelockt wird, zu bitten, sie nicht zu verlassen, da sie Unheil ahnt.[1]) Wiel. gelingt es jedoch, sie zu beruhigen. Glücklich im Besitze solch treuer Liebe eilt er darauf zu den Brüdern. Aus dem Munde der einsam zurückbleibenden Elfweiss vernehmen wir die Geschichte vom Kampfe der drei Schwestern gegen Nidung, von Schwanweissens Verwundung und vom Fange der drei Schwestern durch die drei Brüder, übereinstimmend mit dem SHG.[2]) Dann kehren die sie beunruhigenden Gedanken wieder. In der That sollten sich in kurzem ihre schlimmen Ahnungen verwirklichen, — der Überfall erfolgt.

Wir sehen Bathilde in die Behausung Wiel.'s eindringen, um den ersehnten Ring zu rauben. Eine Wünschelrute bezeichnet ihr den rechten, welchen sie sogleich triumphierend ansteckt. Gram erscheint nun mit seinen Mannen, um an den einstigen Walküren Rache zu nehmen und sich Wiel.'s zu be-

---

1) Ein neues, vom Dichter geschaffenes Motiv, durch welches geschickt auf den kommenden Überfall vorbereitet wird.

2) Doch ziehen hier die Schwestern zur Rächung des Vaters, nicht des Grossvaters (SHG.) als Walküren in den Kampf.

mächtigen. Doch kommt er nur dazu, Elfw.'s Ermordung anzuordnen, Wiel.'s aber vergisst er, von dem von Bath. jetzt ausgehenden Zauber ganz berückt. Ohne sich des kunstreichen Schmiedes bemächtigt, ja ohne ihn zu Gesichte bekommen zu haben, kehrt er mit der Königstochter, die über die sich so augenscheinlich zeigende Wirkung des geraubten Ringes hochbefriedigt ist, zu den Schiffen zurück. Seine Leute haben noch zuvor Brand in Wiel.'s Behausung geworfen.

Wiel. findet so bei seiner Rückkehr Elfw. gemordet und den Ring geraubt. Zorn und Rachewut ergreifen ihn jetzt. Er will dem Feinde sofort nachsetzen. Die heil'ge Esche, „die lange ihm das Haus beschirmt", wandelt er zum Kahne [1]), der ihn „ins Land der gier'gen Wölfe" trage. Wachilden fleht er an:

„Wachilde, Mutter, hör' mich an,
Leite den steuerlosen Kahn!"

Eig. und Helf. treffen gerade ein, als Wiel. den Kahn abstösst.

Bemerken wir nun in den geschilderten Scenen gewiss völlige Anlehnung an das SHG., so ist doch auch nicht weniger der Einfluss des WW. in ihnen zu erkennen. Denn an diese Dichtung, die übrigens ja auch auf dem SHG. fusst, hat sich offenbar der Aufbau der Handlung bisher näher angeschlossen als an das SHG. Gleich wie im WW. führt uns der Dichter zu Anfang den Helden in seiner Behausung schmiedend vor Augen. Insbesondere erinnert dann die Überfallsscene an den WW. Wie dort tritt zuerst Bath. auf den Plan und bethört den darauf erscheinenden Marschall durch den Zauber ihres Ringes. Auch Wiel.'s Behausung wird in Brand gesteckt.

Als Abweichungen vom SHG. sind zu verzeichnen:

Der Ring Elfw.'s ist nicht genau mit denselben Eigenschaften behaftet wie im SHG. Nur die eine Eigenschaft.

---

[1]) Im SHG. ist es ein Eichbaum. Die Bezeichnung „heil'ge Esche" verrät Rücksichtnahme auf die Mythologie der Germanen, in welcher der Esche grosse Bedeutung zugemessen wird, s. Simrock, *Handb.*

wonach er Liebe erweckt, ist beibehalten, die andere hingegen finden wir wesentlich verschoben. Denn der Ring hat nicht wie dort noch die Verwandlung in Vogelgestalt zu bewirken, sondern er fesselt hier die Schwestern an die Personen der drei Brüder, so lange er im Besitze Wiel.'s ist. Nachdem dieser aber ihn verloren, treibt sie das Geschick zum Fluge nach der Heimat.

Während also im SHG. das Wiedererblicken ihrer Federgewande den Schwestern die unbezwingbare Sehnsucht zum Fliegen erweckt — ohne Rücksicht auf die Gatten, so dass ihre einstige Wiederkehr gar nicht angenommen werden kann —, treibt sie hier das Geschick[1]) zum Fluge und zwar wider ihren Willen, nachdem Wiel. des Ringes verlustig gegangen ist. Nichts aber steht ihrer Rückkehr im Wege, wenn Wiel. den Ring wiedergewonnen hat. In der neuen Dichtung wird also die Wiedervereinigung der Schwestern- und Brüderpaare von Anfang an ermöglicht und wenn sie am Schlusse in der That vollzogen wird, so zeigt hierin die Dichtung wiederum näheren Anschluss an WW.

Bath. besitzt hier kein eigentliches Zauberwissen. Den Ring lässt sie der Dichter vermittelst einer Wünschelrute, dem Angebinde der Norne, erkennen.

Zwischen Bath. und Gram endlich kann sich hier — wie im WW. — kein eigentliches Liebesverhältnis entspinnen. Der Marschall erstrebt zwar, vom Ringe bethört, den Besitz Bath.'s, diese ist aber jedes tieferen Gefühls bar und denkt nicht daran, die Wünsche des Marschalls zu erhören. Die Dichtung geht also hierin noch über den WW. hinaus, wo Bath. die Heirat mit Gram doch erstrebt, wenn auch nicht aus idealen Gründen.

β) Wiel. landet an König Nidung's Gestade und zieht mit ihm gegen König Rotherich in den Krieg (II. Akt).

Nid.'s Burg steht am Meeresufer. Gram, dessen Inneres der wogenden See gleicht — denn er ist vom Könige wegen

---

[1]) Vgl. Vkv. Str. 3[5. 6]: en inn níunda
nauðr um skilði.

des missglückten Zuges verbannt worden, und schmachtet ausserdem tief in den Banden der herzlosen Bath. — irrt draussen am Meeresufer umher. Trompetengeschmetter versammelt plötzlich den Heerbann des Königs am Meeresufer und Nid. teilt seinen Getreuen eine schlimme Botschaft mit. Rotherich hat die Hand Bath.'s und Zahlung des ihm schuldigen Tributs gefordert. Die Mannen begeistern sich für den Kampf. Da sieht man plötzlich den Kahn Wiel.'s landen; die Stürme haben ihn auf den Befehl Wachildens, die den Sohn mit ihren Nixen auf seiner Meerfahrt geleitet, ans Ufer getrieben. Alle drängen sich um das wunderbare Fahrzeug, dem nun unser Held entsteigt. Der König und die Seinen sind von der hoheitsvollen Erscheinung des Fremdlings betroffen. In Nid. regt sich bei seinem Anblick das Begehren, solch einen Mann in seinen Dienst zu nehmen, und während Bath. mit Befriedigung die Anziehungskraft ihres Ringes auf Wiel. wahrnimmt, wittert Gram in ihm den Rivalen und Feind. Das Auftreten Wiel.'s aber erklärt sich daraus, dass während seiner Meeresfahrt nach dem Beispiele des SHG. die Rachegefühle in ihm eingeschläfert wurden und Vergessenheit des in den Wolfsthälern Vorgefallenen bei ihm eingetreten ist. Ursache ist natürlich Bath.'s Ring. Als der König jetzt die wiederum aus dem SHG. bekannten Fragen nach des Fremdlings Begehren, Kunst und Namen stellt, erhält er zur Antwort, dass er Goldbrand heisse und in den Dienst des Königs zu treten wünsche.

„*Viel lernte ich, und manche Kunst.*
Vor allem weiss ich zu gehorchen."

(Vgl. ob. S. 102, Anm. 1.)

Der König will seinem neuen Diener zunächst die Pflege seines Schwertes anvertrauen. Obwohl dieser Dienst nicht so gering erscheint, wie die Wartung der Tischmesser im SHG., unterwirft sich doch der Held nicht demütig wie dort seinem Amte, sondern Worte, „dass dies nicht der Zeit verlohne", entströmen seinem Munde. Das Schwert des Königs sei so minderwertig, wie nicht das geringste von denen, die er in seinem Kahne berge, spricht Goldbr. und führt den König und seine Leute zu demselben. Dort verteilt er die dem

Fahrzeug entnommenen Schwerter.[1]) Nid. erhält das beste derselben. Amilias, den Waffenschmied des Königs, ärgern die seine Kunst geringschätzenden Worte des Fremdlings. Er hat seinem Herrn für den Kriegszug gegen Roth. eine Waffenrüstung gefertigt. An dieser möge Goldbr. sein Schwert erproben. Die ränkevolle Bath. zwingt nun Gram, sich die Rüstung anzulegen und gegen Goldbr. Stand zu halten. Sie und der König hoffen so des Lästigen los zu werden. Gram fällt durch den Streich Wiel.'s.

Wir sahen nun die geschilderten Ereignisse sich ganz anders als im SHG. entwickeln und fanden andererseits doch wiederum alles mit demselben aufs engste verwoben. Es ist zu bemerken:

Die Verteilung der Schwerter ist dem Dichter eigen; doch mag er die Idee dazu im WW. aufgegriffen haben, wo der König von Wiel. die Schmiedung von Schwertern für sein ganzes Heer verlangt. An WW. erinnert gleichfalls die Art und Weise, wie Gram aus dem Wege geräumt wird.

Zum Wettstreite der beiden Schmiede ist anzuführen:

Während im SHG. die Hofleute alle auf Seite des Amil. stehen, ergreift hier ein Teil für Wiel. Partei, dessen Schwert wie Heimdall's Schwert strahle[2]), und während Wiel. dort beim Wettkampf keinen Gewinn erstrebt, fordert er hier als Preis die Hand Bath.'s wie im SHG. für die Herbeiholung des Siegsteins. Es ist wohl auch nur Anlehnung an die letztgenannte Scene des SHG., wenn der König weiter freiwillig die Hand seiner Tochter demjenigen der beiden Schmiede verspricht, dessen Waffe den Sieg erringe, und dann dem Sieger Wiel. die Erfüllung des gegebenen Versprechens verweigert. Doch begründet er seine Weigerung nicht mit dem Totschlage des Marschalls und verjagt Wiel. (er nennt jetzt

---

[1]) Verleiht Gram beim Anblicke dieser Scene der Vermutung Ausdruck, der Fremdling möchte Wiel. sein, so fällt ihm Bath. mit Bestimmtheit ins Wort: „Ja, er ist's. Mir sagt's mein ahnend Herz." — So erkennt Bath. auch hier zuerst in dem Fremdling Wieland (SHG., WW.).

[2]) Um nur ein Beispiel von den vielen mythologischen Einflechtungen des Dichters anzuführen.

Goldbr. Wieland, da die Waffe den Meister verraten habe)[1]) auch nicht aus dem Reiche, sondern will von ihm noch einen zweiten Dienst erzwingen, bevor er ihm die Erfüllung des gegebenen Versprechens zusagt. Der enttäuschte und erboste Wiel. will darob das Land verlassen, der König verwehrt es ihm aber mit seinen Mannen. Bevor es zum Kampfe kommt, gelingt es Bath., den Helden zum Nachgeben zu bewegen und er leistet den vom König geforderten Schwur, „nie den Fuss zur Flucht zu wenden, sei's zu Land, sei's über's wall'nde Meer". [2]) Wiel. begleitet darauf den König in den Kampf gegen Rotherich.

So sind denn die Ereignisse, welche sich in der Simrock'schen Vorlage gar langsam abwickeln, derart zusammengedrängt, dass Wiel. gleich vom Landungsplatze weg mit dem König in den Kampf zieht.

γ) Wiel. gewinnt den Ring seiner Gattin wieder und fliegt mit den drei Schwestern in die Heimat zurück (III. Akt).

Die drei Schwestern verliessen das Wolfsthal, nachdem Elfw. von Helfr. wieder erweckt und geheilt worden war. Denn das Geschick trieb sie jetzt, nachdem Wiel. des Ringes verlustig gegangen, nach der Heimat (s. ob.). „die nimmer doch ersetzt, was wir verloren". Sie fühlen sich ganz unglücklich, dass das Geschick sie zur Flucht zwingt und als sie auf derselben durch eine Bucht an die bei den Wolfsthälern befindliche erinnert werden, lassen sie sich dort nieder, um zu rasten. Es ist Nid.'s Gestade.

Bath. erscheint mit ihren Jungfrauen. Sie hat von ferne

[1]) Vgl. SHG., S. 68.

Nun mich das Schwert verriet,
Was soll ich länger leugnen, dass ich Wieland bin der Schmied?"

[2]) Er leistet den Schwur „bei dieses Schwertes Schärfe, bei meines Schildes Rand". (Vgl. Vkv. Str 33: Eiða skaltu mér áðr, etc.) — Dieser Eid muss übrigens eine sehr glückliche Erfindung des Dichters genannt werden, da durch denselben einerseits die Lähmung des Helden der Dichtung entbehrlich gemacht wird, andererseits aber dennoch die Flucht durch die Lüfte aufs beste begründet erscheint.

die Schwanengefieder erblickt und will sie erjagen, um sich damit bei ihrer Hochzeit mit Roth. zu schmücken, der ihre Hand als Friedenspreis gefordert hat. Als sie nun in der Nähe die Walküren erkennt, will sie trotzig dieselben mit Gewalt zurückhalten, doch von einem Schlag Elfw.'s getroffen, sinkt ihr Arm wie gelähmt herab. Durch diesen Schlag wird auch ihr der Ring beschädigt, so dass der Stein demselben entspringt. Mit Mühe nur kann sie ihn wiederfinden. In ihrer Verblendung trägt sie das Kleinod zu Wiel., dass er es wieder herstelle, wähnt sie den Schmied doch sicher in ihren Banden zu haben. Doch dem Helden werden beim Anblick des Ringes die Augen über den bisherigen Betrug plötzlich geöffnet. Er gedenkt wieder Elfw.'s und ruft sehnsuchtsvoll nach ihr. Bath. aber hasst er als „den Wurm. der meines Lebens Kern zernagt". Dieser Hass steigert sich, je mehr ihm Elfw.'s Verlust wieder zum Bewusstsein kommt. Er ist nahe daran, seinen Hammer auf Bath. herniederschmettern zu lassen. Bath.'s Liebesqual aber, — denn das Blatt hat sich gewendet, seitdem Wiel. den Ring wieder sich angesteckt hat, — wächst in demselben Masse. Sie wirft sich Wiel. zu Füssen und fleht um seine Liebe. Doch der stolze Mann stösst sie von sich und führt triumphierend die darob wahnsinnig Gewordene dem Vater und Bräutigam entgegen. Bath. stirbt, als sie plötzlich Elfw. erblickt, die mit den Schwestern jetzt erscheint, um Wiel. in die Heimat zurückzurufen, nachdem er den Ring wiedergewonnen hat. Auch Eigel erscheint unter Wachildens Geleit, um den Bruder zu schützen. Wiel. verkündet nun dem Könige seine bevorstehende Flucht. Er hat sich dazu ein Federgewand bereitet. Im Traume war ihm nämlich eine hehre Frau im Schwanengewande erschienen und von dieser Zeit ab konnte er sich eines inneren Drängens, das ihn zur Nachahmung eines solchen Gefieders gemahnte, dessen Geheimnis er in der Vision geschaut hatte, nicht mehr erwehren.[1]) Er bereitete sich also zum Fluge vor.

---

[1]) Wir erinnern uns, dass im SHG. der Held in ähnlicher Weise

Als Wiel. sich in die Luft erheben will, erteilt der König den Befehl, nach ihm zu schiessen, fällt aber selbst durch einen Pfeilschuss Eigel's. Wiel. aber entfliegt und vereinigt seinen Flug in der Ferne mit den Schwestern.

Wie der Anfang der Dichtung, so erinnert auch der Schluss derselben an den WW. Der Ring wird wie dort durch einen Schlag beschädigt, der die Hand Bath.'s berührt. Wie dort bedroht der empörte Wiel. die Königstochter mit seinem Hammer, die ihrerseits wiederum Wiel. zuerst Kunde von der Errettung Elfw.'s gibt, wenn sie ausruft:

„*Elfweiss? — Sie lebt, war sie es nicht,*
Die mit dem Schwert den Schild mir brach?“

Endlich erscheint auch hier Eig., um seinen Pfeil auf den König abzudrücken. Wenn aber Wagner die Wiederkehr Schwanhildens etwas unvermittelt in der Sehnsucht nach dem Gatten begründet, so ist hier diesem Ereignis durch die dem Ringe verliehene Eigenschaft von vornherein der Weg geebnet (s. ob.).

III. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Die Hauptabweichung der Allfeld'schen Dichtung vom SHG. ist wohl die Vermeidung der Lähmung des Helden und der Entehrung der Heldin (letzteres auch im WW.).

Von den auftretenden Personen tritt uns Bath. gegenüber dem SHG. in veränderter Gestalt entgegen. Sie ist ein so eitler und durchwegs seichter Charakter, dass ihr bejammernswertes Ende uns eigentlich wenig zu Herzen geht, während noch die gleichfalls von Leidenschaften beherrschte Bath. des WW., nachdem ihr Stolz gebrochen ist, unsere volle Sympathie gewinnt. Die Bath. unserer Dichtung hat nie anderes erstrebt, als was sie selbst in den Versen ausdrückt:

„*Zu bannen aller Männer Sinne,*
Dies Glück allein mein Herz begehrt.“ (S. 22.)

— durch das Erscheinen des getreuen Eckart im Traume — zur Schmiedung eines zweiten Mimung aufgefordert wird.

Und als das Unglück der Enttäuschung über sie hereinbricht, verliert sie darob den Verstand.

Im übrigen hat der Dichter beständig engste Fühlung mit seiner Vorlage bewahrt.

Wir kommen zum Endergebnis:

Wie sich das SHG. am Anfange und Schlusse vornehmlich an die Vkv. anschliesst, sonst aber hauptsächlich der ThS. folgt, so erkennen wir bei der Allfeld'schen Dichtung in den Anfangs- und Schlussscenen den Einfluss des WW. als vorwiegend, im übrigen aber ist die unbestrittene Hauptquelle das SHG. selbst. Dass der Dichter auch die Urquelle der Wielandsage, die Vkv., nicht ausser Acht gelassen hat, dafür bürgen mehrere im SHG. nicht berührte Stellen. Die ThS. aber finden wir direkt nur durch die Namensform Nidung vertreten. Durch zahlreiche mythologische Einflechtungen endlich erwies der Dichter der alten herrlichen Edda die verdiente Ehrung. Aus dem Ganzen aber waren die Spuren der eigenen Wirksamkeit des Dichters deutlich ausscheidbar.

August Demmin's Saga-Drama in vier Aufzügen 'Wieland der Schmied'. 1880.

Ausgabe Leipzig 1880.

I. Untersuchung der Dichtung.

a) Der Walkürenfang (I. Aufzug).

[Zeit und Ort der Handlung: 10. Jahrh. — Norwegisches Seegestade.]

Wie in der Keck'schen Erzählung rasten die mit Wolfspelzen bedeckten Brüder nach einem Gewitter im Freien; wie dort sprechen sie bei diesem Zusammensein ihre Sehnsucht nach geliebten Weibern aus, als sie mit einem Male drei Walküren herniederschweben und nach Ablegung ihrer Schwanenhemden in der See baden sehen.[1]) Hurtig springen die Brüder

[1]) Die lauschenden Brüder hören dabei Elfenw. die Schwestern fragen: „Die Nornen-Windelgaben, die Schicksalsringe, die habt Ihr Schwestern doch gut aufbewahrt? Am Finger? — Ohne ihren Zauber trägt uns das Kleid nicht mehr." (Vgl. SHG.)

zum Fange der Schildjungfrauen auf, der sich genau an das SHG. anschliesst.[1]) Die von Neid.'s Speer getroffene Schwanenweiss wird Helfr.'s, des Heilkundigen, Beute, Eigel der Schütz gewinnt Schneeweiss und Wiel. der Schmied erjagt nach langer Fahrt, bei welcher er beinahe in Ran's Netze geraten wäre, Elfenweiss, mit welcher vereint ihn seine Grossmutter Wachilde die Oberfläche des Meeres wiedergewinnen lässt [2]) (SHG.).

β) Der Überfall (II. Aufzug).

[Acht Jahre später. Innerer Raum des Wieland'schen Herrenhofes.]

Eines Abends, als bei schon sehr vorgerückter Stunde die Brüder noch nicht von der Jagd zurückgekehrt sind, wird Elfenw., die mit einer Drive (Magd) das Fleisch einer Bärin zu braten im Begriffe ist, durch das Gebell der Braken schwer geängstigt.[3]) Ihr ahnt bevorstehendes Unheil. Trotzdem heute eine Völve eingekehrt ist und den kleinen Wittich eingesegnet hat, kann sie sich nicht beruhigen. Endlich erscheinen die Brüder, mit Beute reich beladen. Sie schlagen die

---

[1]) Abstammung der Jungfrauen und Ursache ihrer Walkürenlaufbahn sind dieselben wie im SHG.

[2]) Ich führe im folgenden einige Stellen an, welche gewiss deutlich die Spuren des SHG. an sich tragen:

S. 11. Elfenw. „Hier sollen die Gewässer besonders heilsam sein!“ Vgl. SHG. „Nun hatten wir vernommen“, etc., s. ob. S. 98, Anm. 5.

S. 9 (beim Fang). „Der Stimme Schall trägt meilenweit die Welle!

SHG. S. 3. Sie durften nicht reden, denn wohl meilenweit
Trägt den Schall die Welle . . . .

S. 12. Eig. (über den Lichtelfenkönig): „Ein Schwan, so weiss wie der Schnee des Abends. In Eiern zur Welt gekommen also seine Kinder? Deshalb ihr Sinn aufs Fliegen!“

SHG. S. 13. „Am Abend ward der Elfe ein Schwan so weiss wie Schnee,
Und schwang sich, o Wonne! zu blauer Lüfte See:
So kamen auch die Töchter in einem Ei zur Welt,
Und immer war aufs Fliegen ihr kindischer Sinn gestellt.“

[3]) Vgl. SHG. S. 18. „Was soll der Braken Kläffen, der Eule Nachtgekreisch?
Elfweiss ging zur Heerde und briet der Bärin Fleisch.“

Warnung Elfenw.'s um so weniger in den Wind, als das Gerücht zu ihnen gedrungen ist, dass Marschall Gram gelandet und Bath., „das wölfische Weib", bei dem Zuge sei. [1]) Schon morgen wollen sie sich zur Abwehr rüsten. Wiel.'s Brüder gehen nun heim zu ihren Frauen. [2]) Die geängstigte Elfenw. aber bringt dem Gatten jetzt wieder in Erinnerung, ihr Federkleid wohl zu verwahren [3]) und besonders des Ringes, der Nornen Wiegengabe, zu hüten: „Von Liebe wird entzündet, wer jemals ihn an eines anderen Finger sieht; nicht trennen kann er sich vom Träger des Kleinods und bleibt verfallen ihm, so lang der Ring des andern Finger ziert!" — „Wenn eine andere je den Ring erlangte, Du würdest mich vergessen müssen, armer Freund!" — Wiel. aber sucht sie zu beruhigen. Er sagt ihr, dass er 300 [4]) ganz gleiche Ringe an einer Schnur aufgehängt habe, so dass es unmöglich sei, den echten herauszufinden.

Darauf geht Wiel. ins Freie, um noch an der Küste zu spähen, Elfenw. aber begibt sich zu Wittich.

Während Wiel. am Strande abwesend ist, dringen die Feinde in seine Behausung ein. Wackernagel, der Schmied Neid.'s [5]), ist nach Vergiftung der Hofhunde durch die Esse eingedrungen und öffnet Gram und seinen Leuten den Eingang.

Gram erteilt nun den Befehl: „Macht alles nieder!

[1] Bathilden charakterisieren folgende Worte: „Bath. bei dem Zuge? Dann weh den Marken! Die Wölfin ist noch schlimmer als der Bär! Der Zauberei ist sie beflissen! Jung, bildschön, aber ohne Herz, dem Mitleid unzugänglich! (vgl. die Keck'sche Bath.).

[2]) Eig. hat einen Sohn Isang, „der auf der Flöte wie sein Vater spielt, das Wild mit der Pfeife zum Stand lockt, zu wilden Tänzen das Volk auch" (vgl. SHG.).

[3]) Sie bekennt: „So lieb Du mir geworden schon in der ersten Nacht, ich müsste wieder folgen der Flügel Zauberkraft, wenn je auf's Neu mein Aug' die Federn schaute!" (Vgl. SHG.)

[4]) Die gewöhnliche Zahl (nach Vkv.) ist 700.

[5]) Wackernagel ist der Amil. des SHG. Der Name 'Wackernagel' kommt übrigens auch im SHG. vor und dürfte darum diesem entstammen. SHG. S. 40. „Ein lichter Glanz vom Amboss ihm entgegen schien:
Das war der Wackernagel, den Wieland legte dahin."

Noch Weib, noch Kind geschont, so will's der König; Wiel. allein möcht er lebendig haben, damit der Schmied ihm Waffen schmiede zum Niederwerfen seiner Feinde." [1]) Bath. aber, die von der alten Herlinde begleitet ist (Herl. ist hier die Tante Bath.'s und passt ihren Eigenschaften nach völlig zu dieser) [2]), entdeckt die Ringschnur und hängt sich die ganze Kette um, da die Zeit nicht hinreicht, jetzt den echten herauszufinden. Zu Hause wird eine Springwurzel (SHG.) den echten zeigen.

Gram und seine Leute, die mit Plündern beschäftigt sind, werden durch das plötzliche Eintreten der Völve erschreckt. Diese stösst Drohungen gegen die Räuber aus und verkündet insbesondere Bath. ihr Schicksal:

„Dir, entweibte Schlächterin, will ich drei Zauberrunen schneiden! „Liebe ohne Fähigkeit!" — „Brennendes Verlangen ohne Linderung!" — „Hass ohne Genugthuung!" „Die Kette um den Hals da ist dir Sklavenkette!" Der Ring, den Du geraubt, wird dich verderben, statt Männer zu beknechten, wird er zur Kebse des tapferen Schmieds Dich machen. Ja! Und seines Bankerts Mutter!"

Auf allen lasten die drohenden Worte der Völve wie ein Alp; scheu ziehen sie sich vor der Unsterblichen zurück. Die cynische Bath. allein bleibt unbewegt und versucht vergebens die Leute gegen die Alte aufzustacheln.[3])

Wiel. wird jetzt gefesselt herbeigeschleppt und von Gram gefragt, „wo er das sich Gold grabe. Auf wessen Herrn Grund?" Wiel.'s Antwort ist Simrock's Deutung von Freia's Thränen. Dann sprengt der Held seine Fesseln, als er hört, dass ihm Weib und Kind gemordet seien und schlägt die Feinde in die Flucht. Mit Hilfe des herbeigeeilten Eigel treibt er sie, fürchterlich mordend, ans Meer, während Helfr. indes zu

---

[1]) SHG. S. 19: „Da raunt' es: Tötet alles, nur Wielanden schont!"

[2]) Die Völve sagt von den zwei Frauen: „Die Brut ist mir bekannt! Bath. hier die junge Viper, Herl. dort der alte Drachen!

[3]) Wenn wir dabei Bath. im Zorn über Gram's Zurückweichen sagen hören: „Erst jetzt lernt' ich Dich kennen, Du Weib im Panzerhemde! Nicht mein Gemahl; mein Spielzeug sollst Du bleiben", so erinnern uns diese Worte an die Wagner'sche Bath.

Elfenw. und Wittich geeilt ist, um diese durch seine Kunst zu retten.

Der zu Wiel.'s Behausung zurückgekehrte Eig. meldet, dass Wiel. wutschnaubend, gegen jedes Bitten taub, auf schwachem Kahn „ganz allein, begleitet nur von Schwert und Ross", den flüchtigen Mördern nachsetze nach Neid.'s Reich, das er zertrümmern wolle. Eig. selbst will nun „mit seinen Knechten stracks zu Schiffe, Wielanden folgen ins Niarenland". Helfr. verspricht mit seinen Leuten nachzukommen.[1])

γ) Wiel. holt den Siegstein und erwirbt sich dadurch das Anrecht auf die Hand Bath.'s; seine Erkennung und Lähmung (III. Aufzug).

[Gastsaal auf König Neid.'s Burg.]

Siegreich sind Neid.'s Mannen vom Kampfe gegen Rother zurückgekehrt. Wiel. hat nicht nur den Siegstein rechtzeitig herbeigebracht, wofür ihm der König die Hand Bath.'s versprochen hatte, sondern auch in der Schlacht König Asprian und seine Riesenbrüder erschlagen. Allgemeiner Jubel ob des Sieges herrscht jetzt auf der Königsburg. Bath. allein trauert — um Gram, den Wiel. getötet hat, als er ihm den Siegstein entreissen wollte. In einem Gespräche mit Herlinden verleiht sie dieser Trauer Ausdruck.[2]) Und doch könne sie Wiel. nicht zürnen, wie sie es eigentlich wünsche, spricht sie, da „kein Recke zu ihm hinaufreicht an Kraft und kühner Handlung". Doch gewaltsam unterdrückt sie die Stimme ihres Herzens, die für Wiel. spricht.

Wir erfahren ferner aus dem Gespräche der beiden Frauen, dass ausser ihnen niemand bei Hofe Wiel. als solchen kennt (Bath. hat dies Geheimnis durch ihre schwarze Kunst herausgefunden), da er „Haar und Bart verändert zur Burg

---

[1]) Wichtiger Unterschied vom SHG.: Hier sind Wiel. und seinen Brüdern die eingefallenen Räuber bekannt, ja, sie wollen einen förmlichen Rachekrieg gegen Neid. unternehmen und sein Reich stürzen.

[2]) Bath. trauert also wie im SHG. aufrichtig um Gram. Doch wie stimmt diese Trauer zu ihrer früheren Äusserung über Gram (s. oben S. 166. Anm. 3)?

ging mit falschem Namen (Vicar) dem König zu dienen“. Und Neid. wandte ihm seiner Schmiedekunst wegen seine Gunst zu und verlieh ihm das Amt des Mundschenken, als er in der Wettbewerbung mit Wackernagel dessen Panzerhemd mit seinem Schwerte Mimung[1]) durchschnitten hatte.[2]) Über Wiel.’s bisheriges Benehmen aber geben uns die Worte Herl.’s Auskunft: „Durch den Nornenring ist er für Dich entbrannt zum rasendwerden und tief verschleiert liegt ihm jetzt das frühere Leben; vergessen hat er gänzlich Weib und Kind und schwärmt für deren Mörderin in blinder Leidenschaft!“

An das Gespräch der Frauen reiht sich eine Scene zwischen Wiel. und Wackernag. Letzterer stösst auf Wiel., der sich eben als Werber zu Bath. begeben will und zwingt ihn im herausforderndsten Tone zu nochmaligem Wettstreite. Diesmal sei das Haupt des Unterliegenden dem Sieger verfallen, begehrt er. Der Mimung Wiel.’s durchschneidet aber den Helm Wackern.’s zusamt dem Haupte des unseligen Prahlers.

Durch diese neue Wildheit Wiel.’s erschreckt, fürchtet Bath. jetzt noch mehr für ihre Freiheit und entdeckt dem Vater, um nicht Wiel. zugesprochen zu werden, Vicar’s wahren Namen und warnt ihn vor Wiel. (wie SHG.). Doch ist sie um das Leben des Helden, den sie sich wider ihren Willen nicht aus dem Sinne schlagen kann, besorgt: „Mache Wiel. deshalb unschädlich, — aber schon’ sein Leben!“ Neid. lässt nun Wiel. gefangen nehmen und lähmen.[3])

Während Neid. mit seinen Rittern im Königssaale weilt, ist draussen ein fremder Mann angekommen, der mit seinem Söhnchen Menschen und Tiere durch Flötenspiel zu wildem

---

[1]) In kurzen Ausdrücken wie „Mime’s und der Zwerge Schüler“, „Wieland, Wate’s Sohn“ wird ausserdem Wiel.’s Abstammung und Jugendzeit gedacht.

[2]) Später kommt es zu einem zweiten Wettstreite der Schmiede; Wackern. kann also hier das Panzerhemd nicht getragen haben.

[3]) Nun befriedigt auch dieser Ausgang Bath. nicht, die beständig mit ihrer heimlichen Zuneigung für Wiel. kämpft: „Gelähmt? Was hab’ ich angerichtet! — So weit sollt’s kommen nicht! Nun ist’s zu spät!“

Tanze zwingt und davon erst ablässt, als er zum König beschieden wird. Es ist Eigel mit klein Isang. Eigel nennt dem Könige seinen Namen und erklärt, er sei gekommen, weil er von der Erhöhung seines Bruders am Königshofe gehört habe. Neid. aber kündet ihm die Lähmung Wiel.'s und fordert von Eigel den Schwur, „nie Wieland's Schmach zu rächen" (wie SHG.). Eig. schwört bei des Königs Treue. Nun nimmt ihn Neid. in seinen Dienst und verlangt gleich als Probeschuss den Apfelschuss von Isang's Haupte. Der Schuss gelingt.[1]) Auch zwingt sich der König (auf Zureden der Frauen) Eig. gegenüber äusserlich zu wohlwollender Aufnahme von dessen freimütigem Geständnis, dass er es im Falle eines Fehlschusses auf das Leben des Königs abgesehen hatte.

δ) Wiel.'s Rache und Flucht (IV. Aufzug).
[Schmiede Wieland's.]

Wiel. weilt gelähmt in seiner Schmiede. So stark schmachtet er noch in den Banden Bath.'s, dass er sich selbst einredet, der König habe nur gerechte Strafe an ihm geübt.[2])

Da erscheint Herl. in der Schmiede und bringt Bath.'s Ring, den diese beim Reiten zerbrochen hat. Sogleich erkennt Wiel. den Ring Elfenw.'s und den bisherigen Trug. „Rache! Blutige Rache jetzt!" tönt's von seinen Lippen. Bath., darauf besteht er, muss selbst kommen, den Ring zu holen.

Nach dem Weggange Herl.'s treten plötzlich Eig. und Helfr. in voller Waffenrüstung in die Schmiede. Eig. ist vom Hofe Neid.'s hinweg wieder nach den Wolfsthälern entflohen und beide Brüder haben jetzt König Rother, der hier als derselbe Raubkönig wie Neid. geschildert wird[3]), zu einem Über-

---

[1]) Die Verse des SHG.: „Den besten aller Schützen" etc. (s. oben S. 110, Anm. 3) veranlassen offenbar den Dichter, Bath., die in ihren Zauberspiegel geschaut hat, die Worte in den Mund zu legen: „Sonderbar! Dasselbe Bild! . . . In künftigen Tagen wird ein erfundener, neuer, nie dagewesener Held damit geehrt."

[2]) In ThS. und SHG. äussert sich der Held bekanntlich heuchlerischer Weise in diesem Sinne dem König gegenüber.

[3]) Wiel. spricht (S. 58): „Rother und Neiding! Mit einem Schlag

fall auf die Königsburg Neid.'s bewogen. Rother mit seinem Heere und die Brüder mit ihren Knechten sind heimlich gelandet und zu nächtlichem Überfall bereit. Wiel. erfährt weiter von den Brüdern die Rettung von Gattin und Sohn und wird selbst von Helfr. auf der Stelle geheilt.[1]) Die frohe Botschaft hat ihn wieder froh gemacht. Doch vor seiner Heimkehr will er noch Rache üben an Neid.'s Söhnen, Neid.'s Tochter, dann an Neid. selbst.

Die Königssöhne, Geri und Otwin, sind in die Schmiede zu Wiel. gekommen.[2]) Dieser bewegt sie dazu, beim nächsten Schneefalle rückwärts gehend wiederzukommen und wirft sie dann in seine Schatzkiste, dass sie darin elendiglich ersticken.

Bath. erscheint jetzt in der Schmiede, um ihren Ring zu holen. Doch welche Veränderung ist mit der Stolzen vor sich gegangen! Mächtig wirkt an ihr der Zauber des Ringes, der nunmehr in Wiel.'s Gewalt ist. Feurig beteuert sie Wiel. ihre Liebe, der sie scheinbar erwidert, um die Verhasste umarmen zu können.

Der nächtliche Überfall auf die Königsburg ist gelungen. Neid.'s Recken sind erschlagen, die Burg ist durch Feuer zerstört. Rother ist im Kampfe geblieben. Der schwerverwundete Neid. hat sich zur Schmiede Wiel.'s geschleppt, woselbst Bath. ihre Schande beklagt und der Schmied hohn-

---

zerschmettern solcher Freien Feinde! . . . Nicht Rache nur, die Pflicht erheischt es auch! Zu Meer, zu Land, sind's ja beide Räuber. Der Marken Plage! Ja so mag der eine nun den andern fressen und der vom Schmause übrig bleibt, soll Mimung da zum Tanz aufspielen mit Begleitung!"

[1]) SHG. S. 185 spricht Eigel:

„Auf deine Füsse stellt dich Bruder Helferich:
Er ist so kunsterfahren, er heilt dich sicherlich."

[2]) Um wieder ein Beispiel der wörtlichen Anlehnung an das SHG. anzuführen, gebe ich wieder: S. 56. Wiel. „So lüstern schon nach Schätzen wie nach seines Vaters Thron! Die echte Neidings-Brut! Verheissen und beloben." Vgl. dazu SHG. (S. 162):

Der Elfensohn gedachte wohl im erzürnten Muth:
„Versprechen und Verheissen! O rechte Neidingsbrut!
So lüstern nach Schätzen wie nach dem Königsthron."

lachend Neid. die Kiste öffnet, worin dieser seine gemordeten Söhne erblickt.

Zum Schlusse erscheint wiederum die Völve, deren Voraussagungen nun alle erfüllt sind. Sie wendet sich zu Bath. und Neiding.

„Bathilde! Höre! Drei Runen hatt' ich Dir geschnitten: „Hass ohne Genugthuung!“ „Liebe ohne Fähigkeit!“ „Brennendes Verlangen ohne Linderung!“ Das brennende Verlangen ohne Linderung verbleibt der Tochter Neid.'s — denn Wiel. hat den Ring und — liebt sein Weib — nicht Dich! Das Ende nun!

(Zu Bathilden) Du trägst die Schande!

(Zu Neiding) Naströnd [der Totenküste] bist Du verfallen nach Jahresfrist. Die Völve sieht's und spricht's!“

Wiel. ruft nun: „Zu Schiff! Zu Schiff! Mein Weib, mein Kind erwarten mich!“

Bathilde: „Ich Unglückselige! Er geht und mein Verlangen bleibt.“

II. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Einfachheit und Klarheit des Aufbaues treten in diesem Drama günstig hervor. Dagegen ist die Einfachheit des sprachlichen Ausdrucks durch allzu starke Beiziehung der Mythologie gestört.

Das SHG. diente durchwegs zur Vorlage. Die einzelnen Abweichungen des Dichters von demselben traten bereits während der Untersuchung zu Tage. Einen wesentlichen Unterschied vom SHG. (und Vkv.) bietet die Dichtung dadurch, dass die Walküren den Brüdern nicht entfliegen.

Der Anfang des Dramas erinnert an den der Keck'schen Erzählung, an den WW. aber erinnert uns einmal die Äusserung Bath.'s, Gram nur als ihren Spielball benützen zu wollen und dann insbesondere der gemeinsame Überfall der beiden Brüder Wiel.'s und König Rother's auf Neid.'s Burg.

Ganz dem Dichter eigen ist die Einführung der Völve, durch deren Weissagungen den Ereignissen der Stempel der

göttlichen Vorausbestimmung aufgedrückt wird und deren Rolle am Schlusse als Rachegöttin von wirksamem Eindruck ist.

Zur inneren Gestaltung der Dichtung habe ich noch zu bemerken:

Als ein Widerspruch muss es erscheinen, wenn Eig. im 1. Aufzuge erklärt, stracks mit seinen Leuten Wiel. ins Land Neid.'s nachfolgen zu wollen, dann aber erst dort eintrifft — ohne Waffengewalt, als wehrloser Spielmann wie im SHG. — wenn die Ereignisse am Königshofe bereits bis zur Lähmung Wiel.'s gediehen sind. Nach nochmaliger Rückkehr nach den Wolfsthälern greift er endlich am Schlusse des Dramas mit Helfr. und Rother den König Neiding an.

Auf den veränderten Charakter Bath.'s — die übrigen Charaktere weichen nicht wesentlich vom SHG. ab — hinzuweisen, nahm ich bereits während der Untersuchung der Dichtung Gelegenheit. Ich möchte sie jetzt als eine Mischung der Bathilde des SHG., des WW. und der Keck'schen Erzählung bezeichnen. Ausserdem verleiht ihr der Dichter noch einen neuen Charakterzug dadurch, dass er die Heldenstärke Wiel.'s auf sie solchen Eindruck machen lässt, dass ihr Herz wider ihren Willen sich Wiel. zuwendet und immer schwerer sich beschwichtigen lässt, obwohl ihr ganzer Stolz gegen diese Schwäche sich aufbäumt. Schwere Kämpfe hat sie gegen diese heimliche Leidenschaft zu bestehen, die sie „umgarnt, umschlingt, die Willenskraft ihr lähmt".

Gustav Körner, 'Wieland der Schmied'.

Ein deutsches Drama in fünf Aufzügen 1893.

Die zu Leipzig 1893 erschienene Auflage dieses Dramas ist vollständig vergriffen und es gelang mir nicht mehr ein Exemplar derselben zur Hand zu bekommen. Um so dankbarer begrüsste ich es, dass Herr Körner auf mein Ersuchen hin mir in liebenswürdigster Weise einen kurzen Auszug der Fabel seiner Dichtung zur Einsicht übersandte. So konnte ich wenigstens dann aus diesem Auszug erschliessen, dass auch die Körner'sche Dichtung vom SHG. ihren Ausgang nimmt.

Hauptquelle des Körner'schen Wieland dürfte also wiederum das SHG. sein.

Joseph Börsch, 'Wieland der Schmied'.

Drama in fünf Aufzügen 1895.
Ausgabe Bonn 1895.

I. Der Personenstand der Dichtung; Einführung der Hauptcharaktere.

Der Personenstand der Dichtung ist derselbe wie im SHG.[1]) Nur wenig Abweichendes ist zu berichten:

Die Person des Marschalls Gram fehlt[2]); dafür ist aus einem anderen Teile des Simrock'schen Amelungenliedes Eberwin (Eberwein, Wildeber, s. ob. S. 100, Anm. 1) als der Sohn Schlagfider's übernommen und (mit Keck) nach der Vkv. die Königin (Bertha) als handelnde Person eingeführt.

Die Namensbezeichnungen erlitten dem SHG. gegenüber zum grossen Teile insofern eine Änderung, als sie unmittelbar den Namensformen der alten Berichte angepasst sind. So trägt der eine Bruder Wieland's nach der Vkv. wieder den Namen Schlagfider und so nennen sich die Walküren Alwit, Schneewit, Schwanwit.

Andere Namen werden von der ThS. in engem Anschlusse an die altnordische Form übernommen, so Nidung, Isung, Regin. Ottar wird der jüngere Bruder Otwin's benannt und anstatt der alten Meisterin Herlinde der Königstochter die junge Dienerin Gertrud beigegeben.

Die Hauptcharaktere.

Wieland. Als ein wesentlicher Zug ist an dieser Dichtung die durchgeführte Vermenschlichung von

---

[1]) Doch sei gleich von vornherein darauf hingewiesen, dass als unmittelbare Vorlage dem Börsch'schen Drama die Keck'sche Erzählung diente, wofür der Nachweis erbracht werden wird.

[2]) Mit ihm fehlt so auch das von Simrock geschaffene Liebesverhältnis zu Bath.; statt Gram stirbt durch die Hand Wiel.'s Regin, dem hier jedenfalls nach dem Beispiele der ThS., wo der von Wiel. Getötete der 'dróttseti' des Königs ist, das Truchsessenamt übertragen ist.

Wiel.'s Charakter hervorzuheben. Der Dichter hat seinem Wiel. das Starre der elbischen Natur genommen, das im SHG. und in der Keck'schen Erzählung noch deutlich hervortritt; er hat ihn zum Menschen von Fleisch und Blut gemacht, der nicht ausschliesslich von dämonischen Rachegelüsten geleitet wird, sondern dessen Herz auch rein menschlichen Regungen zugänglich ist. [1])

Darum kann aufrichtige, nicht allein an den Ring geknüpfte Liebe zu Bath., die hier echte, edle Weiblichkeit ziert, in sein Herz einziehen. Die Liebe ist so stark, dass er, obwohl aus seiner Verbannung des Nachts heimlich an den Hof zurückgekehrt, mit dem Vorsatz den König zu bestrafen und Bath. rücksichtslos den Ring zu entreissen, beim Anblicke der unschuldsvollen Schläferin es nicht über sich bringt, derselben das geringste Leid zuzufügen. Bath. behält seinen Ring, der doch für ihn selbst so unendlich wertvoll ist und um der Tochter willen schont er auch des Vaters.

Ein weiteres Zeugnis für die Vermenschlichung seines Charakters:

Als er von den Leuten des Königs aufgegriffen wird und dieser an ihm eine unerhörte Marter vollziehen lässt, da verschliesst er nicht, wie im SHG. und besonders in der Keckschen Erzählung, nach starrer Elbenart den Grimm ob dieser Frevelthat in seinem Innern, nein er zeigt sich als echtes Menschenkind, sein ganzes Ich bäumt sich auf gegen eine solche Vergewaltigung und lieber möchte er sterben als die Verstümmelung ertragen.

Wirkliches Rachegefühl zieht nach diesem Frevel in sein Herz ein. Es fallen ihm die Königssöhne zum Opfer; auch thut er Bath. — nach hartem Seelenkampfe — Schande an. Doch wird er bei Bath.'s Umarmung nicht weniger von Liebe denn von Rache durchdrungen, während im SHG. die Liebe keinen Anteil daran hat. Und später gereut ihn die That, und er spricht der armen Verlassenen Trost zu. Ja er ge-

---

[1]) Trotzdem wird in der Dichtung, in reiner Anlehnung an das SHG. (Vkv.), die elbische Natur Wieland's gelegentlich erwähnt, z. B. „Du scheinst mir elbischer Natur" (Worte des Königs, S. 36).

denkt Bath.'s noch in Dankbarkeit, nachdem er schon in die Arme Alwit's zurückgekehrt ist.

Es leuchtet uns darum aus den angeführten Momenten die Vermenschlichung des Charakters des Hauptheldes der Dichtung entgegen.

Nidung. Der Niarenkönig, schon SHG. und noch mehr in der Keck'schen Erzählung niedrig eingeschätzt, ist hier zum wahren Scheusal geworden. Nid. ist ein feiger, diebischer, schurkischer und grausamer Herrscher. Seine Liebe zu Bath. allein könnte uns an ihm noch sympathisch erscheinen, doch schmäht er auch diese seinem Charakter gemäss, als sie ihre Schande gestanden hat (wie in der Keck'schen Erzählung).

Die Königin und Bathilde.

Beide sind zwei edle, vornehme Frauengestalten.

Während in der Vkv. die Königin ihren Gemahl ungünstig beeinflusst, sucht sie hier durch ihre Bitten seinen bösen Thaten Einhalt zu thun und zeigt sich in ihren Gesprächen mit Bath. als eine makellose, tieffühlende Seele.

Bathilde ist ein mit allen Vorzügen des Körpers und des Geistes ausgestattetes Mädchen. Es macht ihr der Zauberring, den sie sich so sehnlichst erwünscht hat, keine Freude mehr, seitdem sie weiss, dass der Vater ihn hinterlistig geraubt und nicht in ehrlichem Kampfe errungen hat. Ja sie befürchtet jetzt, dass der Ring ihr kein Glück bringen wird, da er ein unrechtmässig erworbenes Gut ist. Sie erkennt den Wert Wiel.'s, der unter der Maske eines niedrigen Mannes vor ihr dient; sein Anblick verwirrt sie, sie vermutet einen Höheren in ihm.[1]) Ihr Herz schlägt ihm nicht gleichgültig entgegen, nachdem sie seine Zuneigung zu ihr fühlt. Doch sträuben sich ihr Stolz und ihr jungfräulicher Sinn, Wiel. ihre wahren Gefühle zu zeigen und sie gibt sich ihm als unnahbar, so gerne sie ihm auch an die Brust geflogen wäre, als er sie als

---

[1]) Vgl. S. 51:
Ist's einer der drei Hohen, die die Welt
Durchwandern und die Menschen prüfen? Scheue
Die Götter, Vater! Dieser Fremdling mit
Der Glut der Augen und den Feuerlocken
Fast glaub ich, es ist Loki selbst.

Preis errungen hat. Wie viel lieber möchte sie Wiel. angehören als dem Schwedenkönige, an den sie wie eine Ware verhandelt werden soll, wogegen sich ihr weibliches Ehrgefühl aufbäumt. Ach hätte sie doch den Mut besessen, damals ihre Liebe zu Wiel. offen zur Schau zu tragen, hätte sie doch damals ihre mädchenhafte Scheu nicht zurückgehalten, Wiel. als ihren Gemahl zu fordern: das Unglück, das später Wiel. betroffen, wäre ausgeblieben. Also lauten ihre Selbstvorwürfe. Wie unglücklich fühlt sie sich doch, seitdem sie durch ein unbedachtes Wort die Lähmung des Schmiedes heraufbeschworen hat. Dass Wiel. sie umarmt hat, sieht sie als gerechte Vergeltung für den Frevel des Vaters an. Mit rührender Liebe hängt sie nachher an Wiel. und will bei ihm bleiben, die Magd des armen Schmiedes sein, an seiner Seite des Vaters Zorn und der Welt Hohn ertragen. Ihre Liebe zu Wiel. schwindet nicht, als dieser ihre Bitte abschlägt und zu den Seinen zurückkehrt, ja die Edelmütige rettet Eigel und den kleinen Isung aus dem Kerker.

Die Båth. dieser Dichtung hat also nichts mit der stolzen, übermütigen Maid, der argen Zauberin[1]) des SHG. gemein, deren Stolz erst bricht, als Wiel. sie gedemütigt hat und der Ring sie zu schmerzhafter Minne zwingt, noch weniger aber mit der herzlosen grausamen Bath. der Keck'schen Erzählung.

Die drei Walküren. Die Walküren sind hier als solche nach der Vkv. und der Keck'schen Erzählung gezeichnet, nicht nach dem SHG., welches sie eigentlich nur für ihren Kampf gegen Neid. zu Schlachtjungfrauen stempelt. Hier treibt sie die wiedererwachte Kampfeslust, nicht blosse Lust zum Fliegen, von den Brüdern fort. und sie wollen zum weiteren Unterschiede vom SHG. wieder zurückkehren, wenn ihre Kampfeslust gesättigt ist.

Die drei Brüder. Der Dichter verband die drei Brüder genau nach der Keck'schen Erzählung, so dass ihre Künste sich an die beiden Grimm'schen Märchen N. 124. 129

---

[1]) Bath. besitzt kein Zauberwissen. Sie erkennt darum Wiel. nicht vermöge eines solchen, dieser muss sich vielmehr selbst offenbaren.

anschliessen: Wieland der Schmied, Eigel der Schütz und Heilkünstler, Schlagfider der Fechter.

II. Untersuchung der Dichtung.

a) Überfall König Nidung's und Flucht der Walküren (I. Aufzug).

Der Beginn der Dichtung zeigt folgende Situation:

Die drei Brüder stehen im Kampfe König Nid. gegenüber, der nach den Wolfsthälern gekommen ist, um an den Walküren Rache zu nehmen. Den in den Wolfsthälern während des Kampfes einsam zurückgebliebenen Walküren ist aber jetzt nach siebenjährigem Verweilen bei den Brüdern der Trieb der Schwanjungfrau wieder erwacht, der alle sieben Jahre wiederkehrt. Sie benutzen daher die Abwesenheit ihrer Männer im Kampfe, um sich der Schwanengewande zu bemächtigen und schicken sich eben an, davon zu fliegen und die Walkürenlaufbahn wieder aufzunehmen (wie Keck'sche Erzählung). Schneewit, die Gemahlin Eigel's, der einst die Verwundete aus den Fluten gerettet hat[1]), kommt es am schwersten an, sich von ihren Lieben zu trennen; sie hat einen harten Kampf mit ihrer Gatten- und Mutterliebe zu bestehen. Doch auch sie kann nicht hinter den Schwestern zurückbleiben:

Gerne blieb' ich:
Doch würd' ich sterben hier. Auch mich verzehrt
Der Schlachtenjungfrau Gram und Lust. Die Nornen
Entfachen alle sieben Jahr' im Herzen
Uns den Walkürendrang, der uns beherrscht.[2]) (S. 7.)

Allein treibt auch die Notwendigkeit die Schwestern zum Fluge (vgl. Vkv. Str. 3 [6]), so wollen sie doch wiederkehren, wenn ihre Kampfeslust gestillt ist, ja sie müssen wiederkehren.

---

[1]) Wie im SHG.; doch gerät dagegen Wiel. nicht wie dort in Ran's Netze und kommt nicht mit Wachilde in Berührung.

[2]) Alwite sagt ferner, wie in der Keck'schen Erzählung, vor dem Verlassen der Wolfsthäler: „Ja, wer vom Walde kommt, wird sich nicht freun" (vgl. ob. S. 141, Anm. 1).

da der Ring, der mit den 700 nachgebildeten am Lindenbaste (Keck'sche Erzählung) aufgehängt ist, zurückbleibt, seine Berührung aber einzig die Schwanenhemden wieder vom Körper loslösen kann (Keck'sche Erzählung). Gar bald würden sie zurückkehren, ihre Lieben wieder zu umarmen, so beschwichtigen sich die Schwestern selbst vor ihrem Wegfliegen.

Mit dem Ringe nun hat es diesmal folgende Bewandtnis:

Er ist der ältesten der Schwestern, Wiel.'s Weibe, von der Norne in die Wiege gelegt worden (SHG.). Durch Berührung mit ihm legt sich den Schwestern die alle sieben Jahre sich regende Walkürenlust (Keck'sche Erzählung). Auch bewirkt er (wiederum nach der Keck'schen Erzählung) die Entzauberung aus der Vogelgestalt, während er im SHG. die Verzauberung in dieselbe herbeiführt. Natürlich fehlt ihm schliesslich auch nicht die dritte allbekannte Eigenschaft Liebe zu erregen, und es wird der Ring dieser Eigenschaft wegen auch hier von Bath. erstrebt, doch in durchaus tadelfreier Absicht. Denn sie wünscht nur durch ihn „zu fesseln den künftigen Geliebten und des Lebens stets wechselnd Glück" (S. 26). Überhaupt ist in dieser Dichtung kein so hohes Gewicht auf diese letzte Eigenschaft des Ringes gelegt; es wirken vielmehr die beteiligten Personen durch ihre Charaktere selbst auf einander ein. Die Charakterzeichnung also ist in den Vordergrund gerückt.

Die aus dem Kampfe siegreich zurückkehrenden Brüder finden die Gattinnen entflogen. Darüber erfasst sie grosse Trauer. Doch nicht alle Hoffnung auf deren Wiederkehr ist geschwunden. Wieland verkündet (S. 16):

> „*Glück auf, uns bleibt ein schwacher Hoffnungsschimmer,*
> *Der Ringe zählt' ich siebenhundertein.*
> *Dann haben wir auch noch den Zauberring,*
> *Und unsere Frauen müssen wiederkehren,*
> *Denn lang ertragen sie nicht das Gewand.*"

(Vgl. Keck'sche Erzählung.)

Eig. und Schlagf. eilen nun gegen Morgen und Mittag, die Entflogenen zu suchen, Wiel. bleibt zurück.

Um Nahrung beizuschaffen, begibt sich Wiel. nach dem Weggange der Brüder mit den Knaben auf die Jagd (wie

Keck'sche Erzählung). Unterdessen dringt Nid., der auf seinen Schiffen heimlich zurückgekehrt ist, in die Behausung ein, nachdem Regin die Abwesenheit der Bewohner ausgekundschaftet hat. Den Weg zu den unzugänglichen labyrinthischen Wolfsthälern hatte dieser auf dieselbe Weise gefunden, wie die Schwestern zuvor dem Labyrinthe entrannen, nämlich mit Hilfe eines Fadens, der dasselbe, wie einstens der Faden Ariadne's die Behausung des Minotaurus, zugänglich gemacht hat (vgl. Keck'sche Erzählung).

Der König ist also, nachdem er der Tapferkeit der Brüder entwichen, auf Schleichwegen zurückgekehrt, um feige Wieland's Schätze zu rauben, die dieser, wie Regin bemerkt, „dem Alberich aus Glockensachsen raubte, als tückisch sie den Vater ihm ermordet", die „Mimes Zögling und der Zwerge selbst gefertigt" (Keck'sche Erzählung). Vermittels einer Zauberwurzel, welche die gütige Norne Bathilden geschenkt, öffnet er die Thüren und findet den echten Ring heraus, den er der Tochter versprochen hat. Diesen nimmt er an sich, die übrigen aber hängt er wieder am Baste auf. Mit dem gewonnenen Raube kehrt er vom unwürdigen Feldzuge nach Hause zurück.

β) Wiel.'s Ankunft bei König Nidung und sein Dienst am Hofe (II. Aufzug).

Wiel. kommt in seinem Kahne, einem kunstvoll gehöhlten Baumstamme, an Nid.'s Gestade geschwommen. Kaum hatte er die Rückkehr eines der Brüder erwarten können, nachdem er sein kostbarstes Gut, den Ring, geraubt fand. Als endlich Schlagf. zurückkam — im Schwarzwald [1]) hatte diesem eine Wala von den Schwestern berichtet, dass sie nach dem Süden gezogen seien und Etzel's Heer umschwärmten —, übergab er dem Bruder die Knaben und bereitete die Fahrt in Nidung's Land. Denn dass nur dieser der Räuber gewesen war, stand bei ihm fest. Während im SHG. Wachilden's Nixen mit lieblichem Gesange seinen Kahn umgaukelten, war

[1]) Vgl. Vkv. Str. 1 [1, 2]: Meyjar flugu sunnan
Myrkviđ ígøgnum.

hier seine Fahrt nicht so unbeschwerlich. Wachilde schien ihren Enkel vom unheilvollen Gestade ferne halten zu wollen.

Nicht von Fischern wird hier Wiel. ans Land gezogen, sondern er entsteigt selbst dem Kahne. Der Schleicher Regin sieht ihn nach der Landung seine Schatzkiste vergraben. Wiel. erblickt hierauf das falsche Gesicht des widrigen Höflings und beide geraten sofort in einen heftigen Wortstreit, den erst die Ankunft des Königs und seiner Tochter endigt. Nid., der mit Misstrauen das selbstbewusste, freie Wesen des Fremdlings erkennt, frägt ihn um seinen Namen. Wiel. nennt sich Goldbrand, Goldhort's Sohn (SHG.). Der König nimmt ihn hierauf in seinen Dienst, da der Fremdling seiner Aussage gemäss „manche Kunst kennt und gehorchen gelernt“ hat (SHG.).[1])

Schon während dieser Unterredung hat Wiel. das Schwert, das Nid. am Gürtel schimmert, als seines erkannt, und den Ring seiner Trauten, den Bath. am Finger trägt.[2]) Er frägt

---

[1]) Nicht ganz so demütig wie im SHG. lautet es hier jedoch: „Gehorchen lernt' ich, aber herrschen auch.“

[2]) Wiel. spricht (S. 32):

Gewissheit hab ich! Es schimmert dem Nidung
Ein Schwert am Gürtel, das selber ich schärfte,
So gut ich's verstand, ich hatt' es so herrlich
Gehärtet. Nun ist mir ferne der Stahl.
Nie schafft man ihn wieder zu Wielands Schmiede,
Und den Ring meiner Trauten trägt Bathild am Finger.“

Vgl. dazu Vkv. Str. 18:

Svá skínn Níðaði
sverð á linda,
þat er ek hvesta
sem ek hagast kunna,
ok ek herðak
sem mér hœgst þótti;
sá er mér fránn mækir
æ fiarri borinn,
sékka ek þann Volundi
til smiðju borinn.

Str. 19. Nú berr Bǫðvildr
brúðar minnar
— biðka ek þess bót —
bauga rauða.

sich nachher, warum er nicht gleich den König niedergeschlagen und den Ring von der Tochter Hand gerissen habe. Doch tröstet er sich damit, dass das Schicksal ihm den rechten Augenblick zur Rache zeigen werde (vgl. Keck'sche Erzählung).

Der König vertraut ihm nun die Obhut dreier Tischmesser an; es erfolgt der Verlust eines derselben und die Schmiedung eines neuen (nebst dem dreikantigen Nagel) in Amil's Schmiede.[1]) Bei Tische verrät die Schärfe des Messers Goldbrand. Es kommt zur Wette mit Amil.[2]) Doch bietet sich dieser nicht freiwillig zum Wettstreite an, sondern der König zwingt ihn dazu. Amil hat ferner nicht eine ganze Rüstung zu fertigen, sondern Wiel.'s Schwert soll sich nur an Amil's Helm erproben. Die Frist beträgt nur 12 Tage, und während aus der Umgebung des Königs Dankrat — aus Mitleid[3]) — sich für Amil verbürgt, thut es für Goldbr., dem kein Bürge sich meldet, der König selbst.

Bevor die Handlung am Hofe weiterschreitet, ist eine Episode eingeschaltet, in welcher uns von den Walküren Nachricht gegeben wird. Aus Schlagf.'s Angabe wissen wir bereits, dass sie Etzel's Heer umkreisen. Nun steht die Schlacht bevor, die gewaltige Völkerschlacht auf den katalaunischen Gefilden, aus welcher Alvit Theodorich, den Helden der Visigoten, als Wodans Liebling nach Walhalla zu tragen bestimmt ist. Eine herrliche Siegesverheissung des Germanentums schliesst sich in feuriger Schilderung an diesen Bericht an und die Heimkehr der Schwestern nach dieser Schlacht wird vorhergesagt. Alwit antwortet Schneewit, die in diesem Sinne frägt (S. 43):

„Ja wohl, dann ruht die Welt, des Kampfes müde!"

Wir kehren wieder an den Hof Neid.'s zurück. Goldbr. soll sein Schwert schmieden. Der König hat ihm auf

---

[1]) Nachdem Amil den Nagel betrachtet hat, ruft er:
„So denk ich mir sieht aus der Keil, der von der Wolke fährt." (Nach der Keck'schen Erzählung.)

[2]) Der übrigens schon am Raubzug gegen Wiel. teilgenommen hat.

[3]) Dankrat ist der einzige rechtliche Mann am Hofe des Königs; alle übrigen sind würdige Diener ihres Herrn.

der nahen Insel Seestadt (Vkv. Sævarstaðr) eine Schmiede erbauen lassen, doch Goldbr. stösst auf die bekannten Hindernisse: seine Werkzeuge und Schätze sind gestohlen und als der König seinen ganzen Hof versammelt, kann er den Dieb nicht entdecken. Er fertigt das Bildnis Regin's, der vom König an den Schwedenkönig Harold (der Osangtrix der ThS. und Rotherich des SHG.) gesandt ist. Regin's Diebstahl wird so dem Könige offenbar.[1]) Er muss nach seiner Rückkehr das gestohlene Gut herausgeben. Wiel. erhält die Werkzeuge, die Kleinodien aber behält der König (Keck'sche Erzählung). Es tritt in dieser Dichtung eben überall der schurkische, habgierige Charakter des Königs in den Vordergrund. Regin ist also der Geprellte. Seine Worte, die er, vor dem Eingange zu den Wolfsthälern lauernd, gesprochen, bewahrheiten sich:

„*Ja, das* [*Stehlen*] *verstehn wir alle, nur des Königs*
Erhabne Majestät nimmt alles offen.“

Das Herstellungsverfahren des Schwertes ist dem SHG. gegenüber etwas vereinfacht. Es unterbleibt die Vogelmastung und Wiel. begnügt sich mit einmaliger Probe am Flusse, ohne Beisein des Königs. Den Charakter seines Herrn hat der Held schon hinlänglich erkannt, um vorauszusehen, dass dieser ihm das Schwert — er benannte es Mimung nach seinem Lehrmeister Mime (SHG.)[2]) — abfordern wird. Darum muss er nicht erst durch eine Vision (SHG.) zur Fertigung eines zweiten Schwertes gemahnt werden.[3])

---

[1]) Der Dichter wollte jedenfalls die Bildnisfertigung nicht missen. Denn an und für sich ist diese Episode überflüssig. Wiel. braucht doch nur, um dem Könige den Dieb zu bezeichnen, zu sagen „es ist der Mann, mit dem du mich nach meiner Landung im Wortstreit betroffen“ und Nid. hätte sich sofort Regin's erinnern müssen.

[2]) Wie im SHG. wird ferner, S. 54, der Mimung über Balmung, Eckesachs, Nagelring gestellt.

[3]) Vgl. Wieland's Worte:

„Doch Götter hütet, dass du in die Hand
Des feigen Nidung kommst“

mit dem Satze in der Keck'schen Erzählung: „Aber verhüten die Götter, dass du in die Hand des gierigen und feigen Neid. kommst.“

Am Tage des Wettstreites fällt der siegesgewisse Amil durch Wiel.'s Waffe, die der Held nach diesem Streite verbirgt. Der König aber erhält den nachgemachten Mimung.

γ) Wiel. holt den Siegstein; seine Verbannung und Lähmung (III. Aufzug).

Nid. zieht dem in sein Reich eingefallenen Schwedenkönige entgegen. Eine Schlacht wird geschlagen und nur Goldbrand's Umsicht und die hereinbrechende Nacht retten das Heer Nid.'s vom Untergange; denn der König hat seinen Siegstein zu Hause gelassen. Goldbr. fällt nun die Aufgabe zu, durch Herbeischaffung des Siegsteins bis zum nächsten Morgen das Heer zu retten, für welche That ihm der bedrängte König Bath.'s Hand verheissen hat. Durch die wunderbare Schnelligkeit Schimmings (den er wie im SHG. im Kahne mitgebracht hat) gelingt das Unternehmen, obwohl das Heer bereits fünf Tagreisen vom Hofe entfernt ist. Es kann uns gewiss nicht überraschen, wenn der schurkische König wie in der Keck'schen Erzählung auf den Gedanken kommt, sich Wiel.'s zu entledigen, nachdem dieser das Kleinod gebracht, und sich so den Lohn zu sparen. Mit dem würdigen Regin heckt er also den Plan dazu aus und überträgt diesem die Ausführung (Keck'sche Erzählung). Regin lauert gleich dem Truchsess der ThS. mit seinen Leuten dem zurückkehrenden Goldbr. auf und büsst wie dieser seine verbrecherische Absicht mit dem Tode.[1]) Natürlich benutzt der gewandte König sofort diesen Umstand, um Goldbr. den Lohn zu weigern, da er seinen „edlen Truchsess" erschlagen hat. „Der Mörder seines treuen Dieners" (Keck'sche Erzählung) muss in die Verbannung gehen.

Wieland kehrt des Nachts heimlich an den Hof zurück, um am schurkischen König Rache zu nehmen und seinen Ring von Bath.'s Finger zu streifen (Keck'sche Erzählung). Doch habe ich bereits oben berichtet, dass der Held durch

[1]) Eigentümlicherweise führt Wiel. den Todesstreich gegen Reg. hier nicht mit Mimung, er hat dieses Schwert vielmehr in seinem Verstecke gelassen.

den Anblick der schlafenden Bath. so bewegt wird, dass er ihr den Ring nicht nehmen kann und um der Tochter willen auch des Vaters schont.[1]) Einzig aus einem zurückgelassenen Zettel war zu erkennen, dass Wiel. im Schlafgemache Bath.'s geweilt hatte. Von den Schätzen, die ihm der König geraubt, nahm er nur Einiges an sich. Der König verstand jedoch Wiel.'s Grossmut nur schlecht zu würdigen. Der Feige erzittert ob der Gefahr, die während der Nacht über seinem Haupte geschwebt hat und er schickt seine Leute gegen Wiel. aus. Gleich wie im SHG. gelingt es den ausgesandten Häschern, dank unzerreissbaren Ketten, die Wiel. einstens selbst geschmiedet hat, den Helden zu fesseln. Frisch gefallener Schnee hatte ihnen Wiel.'s Spur verraten (Keck'sche Erzählung). Der König stellt an seinen Gefangenen die Frage nach dem Ursprunge des Goldes in den Wolfsthälern (Keck-sche Erzählung). Wenn ihm der Held zur Antwort gibt:

> *„Hier fand ich auch kein Gold wie bei der Fahrt*
> *Von Grane. Fern vom Rheine ist dein Reich*
> *Und Freias Thränen findst du nicht im Nord.*
> *Wir Brüder hatten wertes Gut, als wir*
> *Noch lebten heil im lieben Heimatslande,“*

so erkennen wir daraus eine Vermengung der in der Keck-schen Erzählung (nach der Vkv.) und im SHG. gegebenen Antwort. Ein unglückseliges Wort der ob Wiel.'s Anblick entsetzten Bath. hat die Lähmung des Helden zur Folge.[2]) Umsonst flehen die Frauen für den Unglücklichen, umsonst rast Wiel. in ohnmächtiger Wut.[3]) Der grausame Befehl wird an ihm vollzogen.

δ) Wieland's Rache (IV. Aufzug).

Wie in der Vkv. wird der gelähmte Schmied jetzt nach

---

[1]) Diese Scene ist psychologisch weit besser begründet als in der Keck'schen Erzählung (vgl. ob. S. 141, Anm. 1).

[2]) Während in der Keck'schen Erzählung Bath. absichtlich die Lähmung des Helden herbeiführt.

[3]) Die Gründe, weshalb sich Wiel. hier so sehr gegen diese Marter wehrt, sind bereits oben erwähnt.

der einsamen Schmiede auf Seestadt gebracht.[1]) Dort begegnen wir ihm wieder. Ein leidenschaftlicher Ausbruch seiner Gefühle zeigt uns von neuem, dass der Dichter seinem Helden die elbische Natur ganz abgestreift hat.[2])

Bath. hat sich in seinen Augen gegen ihn schwer versündigt:

„Ha Bathilde,
Du sprachst ein böses Wort, als ich in Banden
Da stand, und als mein Auge Rettung suchte
In deinem Auge!“ —

Wiel.s Rache vollzieht sich in bekannter Weise:

Die Königssöhne suchen Wiel. in seiner Werkstätte auf und wollen sein Geschmeide sehen. Die Kiste, die dasselbe barg, ward ihr Grab (Keck'sche Erzählung). Auf Wiel. ruht kein Verdacht, da dank seiner List die Spuren der Knaben von der Schmiede zum Walde führen. Ausserdem hat er durch geheuchelte Anerkennung der Gerechtigkeit seiner Strafe jeden Verdacht Nid.'s zerstreut (ThS., SHG., Keck-sche Erzählung).

Nach den Königssöhnen fällt Bath. zum Opfer: Ihre Nächte sind unruhig und qualvoll, seitdem Wiel. so furchtbares Unrecht erlitten hat. Stets muss sie des Unglücklichen gedenken und eines Morgens findet sie ihren Ring gebrochen — wohl im angstvollen Ringen der Hände.

Um nicht den Eltern neuen Kummer und neue Besorgnis zu bereiten, will sie das Kleinod durch Wiel. wieder zusammenfügen lassen und sendet ihre Zofe deshalb damit zur Schmiede. Bringt dem Helden der Anblick des Ringes auch nicht dieselbe schmerzhafte Überraschung wie im SHG. (da er ihn ja längst an Bath.'s Hand weiss), so will er doch wie dort die Gelegenheit ergreifen, um Bath. in seine Nähe zu bringen und fordert darum das persönliche Erscheinen der-

---

[1]) Vgl. Ok settr í hólm einn, er þar var fyr landi, er hét Sævarstaðr (Vkv., Prosastelle nach Str. 17).

[2]) Dieser Gefühlsausbruch erinnert den Leser unwillkürlich an die entsprechende Scene des WW.; auch äusserliche Übereinstimmung herrscht zwischen beiden Scenen, da Wiel. hier wie dort sein Werkzeug unwillig von sich stösst.

selben in der Schmiede.[1]) Er kämpft indessen einen schweren Kampf in seinem Innern, ob er der geliebten Königsmaid etwas zu Leide thun soll, und als er sie schliesslich doch gewaltsam umarmt[2]), fügt er diese Schmach nur der Tochter des Nid., nicht der Person Bath.'s zu.

Bath.'s Dahinsiechen, das sie jetzt nach der That Wiel.'s befällt. wird der Trauer um ihre Brüder zugeschrieben. Ein nachgemachter Ring — Wiel. hat den echten behalten — hilft ihre Schande nach aussen verbergen (SHG.).

Wiel. hat nunmehr seine Rache vollbracht. Da erscheint jetzt sein Bruder Eigel mit dem kleinen Isung am Könighofe und sucht bei Nid. Dienst. Während er in Wirklichkeit gekommen ist, um dem Bruder beizustehen, von dessen Unglück er gehört hat, gibt er Nid. gegenüber vor, er habe den Hof der Söhne Nordian's verlassen, da er sich mit Widolf nicht vertragen konnte (vgl. Keck'sche Erzählung). Seine Schiesskunst und Heilkunde bestimmen den König, Eigel, der sich Hornbog (der Nachfolger Gram's im SHG.) nennt, aufzunehmen. Den kleinen Isung aber überweist er, da er selbst den Gesang hasst. an Bath.; diese möge er durch seine Lieder erheitern (Keck'sche Erzählung).

In einer Zusammenkunft mit dem Bruder gesteht Wiel. diesem seine Rache. Doch beim Gedanken an Bath. schwindet der Traum der süssen Rache bereits aus seiner Brust:

„*Und denk ich an Bathilde, an die Blüte,*
Die Lieb und Hass zugleich geknickt, so fasst
Ein Schrecken mich." (S. 88.)

Wiel. eröffnet nun Eig. den Plan, durch die Lüfte Nid.'s Rache zu entrinnen und bittet ihn, mit Isung Federn für ein Vogelgewand zu sammeln.

Auch eine Unterredung mit Bath. kommt vor seinem

---

[1]) Wie in der Keck'schen Erzählung ruft er (nach Vkv. Str. 27):
„Und sag, ich bessre aus den Bruch im Golde,
Dass er noch feiner dünkt dem hehren Vater,
Dass ihn noch schöner preist die liebe Mutter,
Doch ihr erschein' er anders nicht als eh'." (S. 82.)

[2]) Er hat ihr wie in Vkv. Str. 28 einen Trunk Äl gereicht; Keck's künstlicher Sessel fand also nicht des Dichters Billigung.

Weggehen noch zustande (ThS.). Es ist eine ergreifende Scene, wie Bath. Wielanden beschwört[1]), sie nicht zu verlassen und sie als seine Magd an seiner Seite zu dulden. Doch Wiel. kann nicht bleiben, er muss nach den Auen zurück.[2]) Er fordert Bath. auf, den Sohn, den sie gebären werde, Wittich zu nennen und ihm zu sagen, dass sein Vater das Schwert Mimung, den Helm Glimme und eine Waffenrüstung für ihn verborgen habe und den ewig jungen Schimming ihm hinterlasse.[3]) In Anspielung auf die ThS. und die mhd. Gedichte lässt der Dichter Wiel. über den Sohn verkünden:

„*Ich seh im Geist ihn als der Männer Zierde,*
Als herrlichsten der Helden, den der Sänger
Wird preisen unter Nordlands kühnen Recken
Und in den Auen, die der Rhein durchflutet,
An dessen Ufern Deutschlands Söhne zechen.“ (S. 97.)

Wachilde ruft jetzt aus der die Insel Wiel.'s umschliessenden Flut dem Enkel zu, seinen Ring ihr ins Meer zu werfen, damit die Walküren entzaubert würden, die klagend über der Bucht an den Wolfsthälern kreisten.[4])

Frohe Kunde für Wiel., der sich jetzt aus dem tiefen Nachsinnen, in das die Begegnung mit Bath. ihn versetzt hat, zur unverzüglichen Schöpfung des Schwanengewandes aufrafft. Als es gefertigt ist, erprobt Eig. die Schwingen, um, wie bekannt, beim Niedersteigen Mutter Erde derb zu küssen. Wiel.

---

[1]) Auf die Heldensage verweisen die Worte Bath.'s:
„Verstoss mich nicht, ich bitte . . . . .
Bei Sigruns Liebe dich und Signes Treue.“ (S. 93.)

[2]) Diese Unterredungsscene mit Bath. erinnert wiederum, vor allem durch die echt poetische Sprache, an die entsprechende Stelle des WW.

[3]) Nach SHG.; doch werden nach der ThS. die Zeichen Wittich's beigefügt: Hammer und Zange inmitten des Schildes (auch in der Keck'schen Erzählung) zur Erinnerung an seinen Vater und darüber drei Karfunkelsteine, die die königliche Abkunft der Mutter andeuten; vgl. ThS., c. 81: Sa skioldr var hvitr oc skrifat a með ravðom steini hamarr oc tong, firir þvi at smiðr var faðir hans. I þeim scildi ovanverðom varo. III. karbvnkvlus steinar. þat merkir moðerni hans, hann var konongborenn.

[4]) In der Keck'schen Erzählung berichtet Eig. dem Bruder, dass die drei Schwäne klagend über die See dahinkreisen.

rüstet nun sich selbst zum Fluge. Auf einem Gebäude der Königsburg sitzend ruft er Nid., damit er diesem seine Rache verkünde.

Nid. erfährt den Tod der Söhne und nachdem er den Schwur geleistet hat, Wiel.'s Weib im Palaste und sein Kind zu schonen (Vkv. Str. 33), Bath.'s Schande. Wutentbrannt fordert Nid. seine Leute auf, ihre Speere nach Wiel. zu schleudern; Eigel [1]) muss nach dem Bruder schiessen. Als er nur die Blase unter dem Arme Wiel.'s getroffen hat, da lädt sich des Königs ganzer Zorn gegen ihn ab, da Wiel. nicht zur Erde fällt. Er droht ihm fürchterliche Strafe an.

Als Nid. jetzt Bath. erblickt, die hier Zeuge der ganzen Scene gewesen ist, frägt er:

„*Sagt er die Wahrheit?*
Du sassest mit dem Schmiede auf dem Holme?"
(Vkv. Str. 40.).

Die Unglückliche antwortet:

„*Wahr ist es, was er sprach. Es war die Stunde*
Der Not. O wäre sie doch nicht gewesen!
Mein Sinnen war verschwunden und mein Wille,
Ich konnte ihm nicht widerstehn. O wär'
Ich nie geboren!" (Vkv. Str. 41.)

Nidung aber stösst Bath. von sich (Keck'sche Erzählung).

ε) Wiedervereinigung der Brüder mit den Walküren. (V. Aufzug.)

Wiel. ist glücklich nach den Wolfsthälern entkommen. Auch Eig. kehrt mit Isung unversehrt in die Arme Schneewit's zurück. Dass sie mit heiler Haut dem königlichen Wüterich entronnen, danken sie Bath., die sie grossmütig aus dem Kerker befreit und ein Pferd für ihre Flucht bereit gestellt hat (auch in der Keck'schen Erzählung entflieht Eig. auf einem Pferde).

Zunächst hatte Nid., um Eig. dafür zu bestrafen, dass

[1]) Dem Dichter unterläuft das Versehen, den König hier und fortan den Schützen Eigel nennen zu lassen, obgleich seine Herkunft nicht entdeckt ist.

er Wiel. entkommen liess, den bekannten Apfelschuss befohlen.[1]) Natürlich übt der König auch keine Grossmut. als Eig. bekennt, für ihn die Pfeile im Wams zurückbehalten zu haben. Da er aber versprochen hat, Eig.'s Leben zu schonen, so lässt er den Schützen mit seinem Söhnchen in ein grausiges Verlies werfen. Daraus errettet sie die edle Bath., die klein Isung im Angedenken an Wiel. küsste.

So hatte sich Bath. aufs edelmütigste gerächt.

Glücklich mit ihren geliebten Frauen in den trauten Auen wieder vereint, geloben die Brüder auf Wiel.'s Anregung ihre Kräfte dem Dienste der Menschheit zu weihen (Keck'sche Erzählung) und ihre Söhne im gleichen Sinne zu erziehen, die Frauen aber geloben, für immer bei den Brüdern zu bleiben.

Der Vergleich dieses letzten Aufzuges des Börsch'schen Dramas mit den Schlusskapiteln der Keck'schen Erzählung macht es klar ersichtlich, dass diese hier vollständig als Vorlage gedient haben.

III. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Bezüglich der inneren Gestaltung der Dichtung ist vor allem mit J. E. Wülfing (Deutsche Dramaturgie, Oktobernummer 1895) hervorzuheben, „dass das Verhältnis zwischen Wieland und Bathilde verinnerlicht worden ist". Auch Neid.'s Person und einzelne Nebenpersonen wie Schneewit (im Kampfe mit ihrer Mutter- und Gattenliebe), der spitzbübische Regin und treffliche Dankrat sind von der glücklichsten Zeichnung. Eine zutreffende Charakteristik des Ganzen geben die Worte Friedr. Kummer's: „Die Züge, die der Edda und anderen Quellen entnommen sind, hat der Dichter zu einem menschlich ergreifenden, reichen Gewebe gestaltet" (Blätt. f. lit. Unterhalt., v. 9. Jan. 1896).

---

[1]) In dieser Dichtung ist also die Apfelschussscene weit glücklicher eingeführt als in den anderen Berichten, da sie nur auf diese Weise wirklich psychologisch begründet erscheint.

Es erübrigt noch die Zusammenfassung der Quellen:

Als Hauptquellen der Dichtung lassen sich die Keck-sche Erzählung der Wielandsage und das auch diesem vorbildliche SHG. ausscheiden. Der mit den letzten Kapiteln der Keck'schen Erzählung übereinstimmende Schluss der Dichtung, im Vereine mit zahlreichen anderen das Ganze durchziehenden Berührungspunkten stempeln die Keck'sche Erzählung zur unmittelbaren Vorlage.

Die beiden alten Berichte unserer Sage, Vkv. und ThS., wurden vom Dichter gewiss auch nicht ausser acht gelassen. Die Anlehnung an die erstere insbesondere ist (gleichwie in der Keck'schen Erzählung) eine noch stärkere als sie im SHG. stattfindet.

Sprachliche Anlehnung liebt der Dichter nicht nur an die Vkv., sondern auch an andere Lieder der Edda und sonstige alte Gedichte, die auf Götter- und Heldensage Bezug nehmen. [1])

Auf die Verwandtschaft einer Partie der Dichtung mit dem WW. wurde bereits während der Untersuchung der Dichtung hingewiesen.

J. V. v. Scheffel's Erzählung vom 'Schmid Weland' in 'Ekkehard' als Beispiel der zahlreichen kürzeren Erzählungen der Wielandsage, welche die deutsche Literatur aufweist.

Seitdem man bei uns den hohen Wert der alten Volksdichtung wieder erkannt hatte, machte man sich eifrig daran, den alten Sagenschatz unseres Volkes aufs neue zu beheben und

---

[1]) Die betreffenden Stellen sind in der Ausgabe selbst unter dem Texte vermerkt. Diese alten Gedichte sind: *Vkv.* (die Stellen davon bereits oben angeführt); *Havamal.* Vits er thorf . . . S. 30, V. 24 (Der so behäbig klug zu Hause sitzt): *Hildebr.lied.* Mit geru scal man geba infahan, ort widar orte, S. 34, V. 24 (Doch dachte ich, Du würdest ihn fordern auf des Schwertes Spitze); *Got. min.* Scapia maziaia drinkan, S. 42, V. 18 (Und rufen: schaffe mir ein Mass zu trinken); *Bêowulf,* meodo-setla ofteah, S. 11, V. 5 (Und manchem warfest du den Metsitz um).

räumte insbesondere der alten Heldendichtung wieder den verdienten Ehrenplatz ein.

Zahlreich sind darum die Bücher über die deutsche Heldensage geworden und wenn sie mit den anderen Heldensagen auch die Wielandsage zu erzählen pflegen, so kann ich doch unmöglich aller hier Erwähnung thun.

Diese kurzgefassten Erzählungen der Wielandsage pflegen auf die ThS. und auf das SHG. zurückzugehen. [1]

Ich führe nun als einziges Beispiel die Erzählung vom 'Schmid Weland' aus J. V. v. Scheffel's 'Ekkehard' an, einem Buche, das wie wenige zu einem Lieblingsbuche des deutschen Volkes geworden ist und mit dem also die Erzählung vom 'Schmid Weland' Eingang bei ungezählten Lesern gefunden hat. [2]

Der Meister legt die anmutige Erzählung dem ritterlichen Herrn Spazzo, Kämmerer von Frau Hadwig, der Herzogin von Schwaben, in den Mund (S. 323—338).

Herr Spazzo verlegt Weland's Schmiede nach Tyrol, nach einem Orte Gothensass oder Glockensachsen.

Weland's Vater, der Riese Vade, Sohn einer Meerfrau, soll in Schonen gelebt haben. Weland habe seine Lehre beim Schmiede Mimir, „der im dunkeln Tann zwanzig Meilen hinter Toledo hauste“ [3], und bei den Zwergen verbracht. Als die Riesen ins Zwergenland eingebrochen waren, musste er

---

[1]) Nach der ThS. berichtet z. B. G. Görres in '*Der hürnen Siegfried und sein Kampf mit dem Drachen.*' *Eine altdeutsche Sage.* (Regensburg 1883. 2. Aufl.) als fünfte Aventüre (S. 45—66): „Mimer erzählt die Abenteuer Wieland's, des besten aller Waffenschmiede“ (mit zwei Bildern von W. v. Kaulbach: Wiel. tötet den Amil. — Wiel. entfliegt, S. 56. 65). Desgleichen Ottm. F. H. Schönhuth, '*Wieland, der kunstreiche Schmid.*' *Eine höchst wunderbare und abenteuerliche Geschichte* (genau nach der ThS. in 11 Kapiteln).

Nach dem SHG. erzählt z. B. Schmidt-Weissenfels '*Zwölf Schmiede. Histor.-Novell. Bilder der bemerkenswerthesten Zunftgenossen*' (2. Aufl. Stuttgart) die Wielandsgeschichte.

[2]) *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrh v. J. V. v. Sch.;* 1. Aufl. Frankf. 1855. 29. Aufl. (von mir benutzt) Stuttgart. 1877, 181. Aufl.. 1901.

[3]) Dem Liede von den drei Schmieden (Biterolf) entnommen, s. *Hds*[3] 161 f.

fliehen. Mit seinem Schwerte Mimung kam er ins Land Tyrol zu König Elberich, der ihm eine Schmiede anwies.[1])

Da brachen Elberich's Feinde unter dem einäugigen Amilias ins Land. Elberich verhiess nun dem Überbringer von Amilias' Haupt die Hand seiner einzigen Tochter. Weland brachte das Haupt, aber Elberich hielt dem niedrigen Schmied das Versprechen nicht. Zornig wollte Weland sein Land verlassen, aber der König wollte ihn nicht missen und liess ihm die Sehnen am Fusse durchschneiden.

Zur Rache tötete Weland eines Tages den Sohn des Königs in seiner Schmiede und verarbeitete sein Gebein zu kostbaren Dingen. Da geschah es weiter, dass die Königstochter einmal ihren herrlichen Ring zerbrach, der wie eine Schlange gestaltet war, und sich dies dem Vater nicht zu gestehen getraute. Heimlich ging sie darum zu Weland's Schmiede. Dieser erfüllte ihren Wunsch, schleppte sie aber dann gewaltsam auf sein Lager.

Weland schmiedete sich jetzt zwei Flügel, band sich dieselben um, hing das Schwert Mimung über den Rücken und entflog, nachdem er Elberich seine Rache verkündet hatte. Der Hagel von Pfeilen, den ihm der König und seine Ritter nachsandten, konnte ihm keinen Schaden zufügen. Weland flog nach Schonen und ward nicht mehr gesehen.

Die Königstochter aber genas noch in demselben Jahrgang eines Knaben, „der hiess Wittich und ward ein starker Held wie sein Vater“.

Quellen der Erzählung.

Scheffel legte seiner Erzählung in erster Linie den Bericht der ThS. zu Grunde. Er führt sie übrigens selbst in Anm. 238 (S. 475) an: 'Wilkina Saga Kap. 19—30 bei von der Hagen Altdeutsche und altnordische Heldensagen I, 56 und ff'.

Weiter wurde von ihm die im 'Anh. z. Heldenb.' enthaltene Notiz über Wieland verwertet, die er gleich der Bemerkung, dass Mimir 20 Meilen hinter Toledo hauste, W.

[1]) Vgl. *Anh. z. Heldenb.* ob. S. 53 f.; *Hds*³ 326.

Grimm's Deutscher Heldensage entnommen haben mochte. Nimmt er doch in der nämlichen Anmerkung 238 mit diesem ein verlorenes deutsches Gedicht von Wiel. an (Verlorn. Ged. v. Wiel., s. Hds³ 311, 326).[1])

b) In Dänemark.

Adam Oehlenschläger's 'Vaulundurs Saga'. 1804.

Ausgabe von F. L. Liebenberg, Kjøbenhavn. 1888 (Folkeudgave N. 21).[2])

I. Die Vølundarkviđa des Dichters Vorlage; die Gesichtspunkte, unter welchen die Dichtung geschrieben wurde.

A. Oehlenschläger ist es, der die erste neuzeitliche Behandlung des Wielandstoffes unternahm, indem er i. J. 1804 die Vaulundurs Saga schrieb.[3])

Einzige Vorlage hierzu war dem Dichter die Vkv., da er bei Abfassung der Dichtung die Erzählung der ThS. noch nicht kannte.[4]) Die Vorrede zu den 'Poetiske Skrifter'

---

[1]) Der Mönch Ekkehard bemerkt zu Herrn Spazzo's Erzählung, er habe Ähnliches gehört, „aber da hiess der König Nidung (ThS.) und die Schmiedewerkstätte stand am Kaukasus" (s. ob. Anh. z. Heldenb.).

[2]) In Liebenberg's Gesamtausgabe von 'Oehlenschläger's *Poetiske Skrifter*' ist die Vaul. Saga im Tredivte Deel (Oehl.s Heltedigte og Sagaer, Anden Deel, Kjøbenhavn 1862) enthalten. — Ausserdem ist zu bemerken, dass Oehlenschl. selbst eine deutsche Übersetzung seiner Schriften herausgab, Breslau, 1829—30 in 18 Bänden und Breslau, 1839 in 21 Bänden. Doch weicht die (Ausg. Bresl. 1830 im 17. Bändchen, S. 98—151, enthaltene) '*Waulundur. Ein nordisches Märchen*' betitelte Übersetzung in Schilderung des Schlussschicksals des Helden von dem von mir zu Grunde gelegten dänischen Text nach Liebenberg wesentlich ab, vgl. unt. S. 203, Anm. 1.

[3]) Vgl. Anmærkninger af Udgiveren: 'Vaulundurs Saga, som blev digtet i Aaret 1804, efter Thors Reise til Jotunheim og før Langelands-Reise, udkom i Juli 1805 i anden Deel af Ad. Oehlenschlägers Poetiske Skrifter.'

[4]) Vgl. Den raisonnerende Indholdsangivelse i Eventyr af forskiellige Digtere; sammendragne og oversatte, med Bemærkninger, af Ad. Oehlschl.

(Fortale til Adam Oehl.s Poetiske Skrifter I, 1805, Side XIX) macht uns mit den Gesichtspunkten vertraut, unter welchen er 'Vaulundurs Saga' und 'Alladin' schrieb. Beide Dichtungen sollten nämlich durch ihre individuellen Bilder — die Figuren der Vaul. Saga mit ihren breiten Schatten bewegen sich langsam und ernst — grosse Situationen vom wunderlichen Gang des Lebens und der Natur darstellen.[1]) Eine Hauptrolle spielen in der Vaul. Saga die Allegorien (von den drei Edelsteinen), des Dichters eigene Erfindung, welche die Vkv. nicht kennt. Vgl. unt. Anm.: Dette er ogsaa, etc.

Nachdem so die Quellenverhältnisse der Dichtung und die ihr zu Grunde gelegten Gesichtspunkte erörtert sind, soll nun durch die jetzt folgende Inhaltsangabe der Vaulundurs Saga die Individualität des Dichters in ihrem vollen Lichte hervortreten.

II. Inhalt der Dichtung.

Finmarken ist ein Land, hoch im Norden, voll Eis und Schnee, wo nur kümmerliches Wachstum gedeiht. Aber seine Berge sind reich an unterirdischen Schätzen. Die Bewohner passen zu dem Lande: klein von Gestalt, aber von starken Gliedern und klarem Verstande, so dass das Innere besitzt, was dem Äusseren abgeht, gleich ihren Bergen. Sie sind die trefflichsten Bergleute und Schmiede und ihr vertrautes Leben

---

I, 1816. Side XXXII. 'Da jeg digtede Vaulundur, kiendte jeg ikke dette Eventyr [Velents Saga], der er en Episode i Vilkinasaga, men kun Vaulundarquida i Edda.

[Dette er ogsaa yderst forskielligt fra mit. Af Allegorien, der spiller Hovedrollen i Vaulundurs Eventyr, om de tre Ædelstene, findes naturligviis Intet her, da det er min Opfindelse.]

[1]) 'At Vaulundur og Aladdin giennem deres individuelle Billeder skulle fremstille store Situationer af Livets og Naturens forunderlige Gang, vil et opmærksomt Øie vel . . . letteligen kunne mærke. Til Grund for den Første ligger et lidet dunkelt Fragment i Sæmunds Edda . . . . Bestræbelsen efter at give disse Digte en ganske forskiellig Colorit haabes ogsaa at være kiendelig, saa at de nordiske Figurer bevæge sig langsomt og alvorligt med deres brede Skygger, medens Alting broget, med hyppige Lyspartier, tumler sig i Aladdin i det østlige Solskin, hvis Varme udklækker saa mangfoldige Productioner'.

mit der tiefen, verborgenen Natur hat sie die Kunst der Weissagung und sonderliche Weisheit gelehrt.

Slagfidur, Eigil und Vaulundur waren Brüder finnischen Stammes, Königssöhne (nach Vkv.). Die drei Brüder waren weise, stark und geschickt und an Körpergestalt Riesen im Vergleiche zu den Bewohnern des Landes.

Eines Tages fanden die Brüder, die gleich den übrigen es liebten, in den Bergen zu graben, einen grossen Goldklumpen, in dem drei Edelsteine von roter, grüner und blauer Farbe sich befanden. Sie brachten ihn ihrer Mutter, welche die Wahrsagekunst verstand.

Kaum aber hatte die Königin den Goldklumpen erblickt, als sie bitterlich zu weinen begann. Denn dies Zeichen bedeutete die Trennung von ihren Söhnen. Voll Kummer sang sie diesen:

Grün ist Gras,	*Grøn siger: Græs,*
Blau ist der Himmel,	*Blaa: klar Himmel,*
Rot sind die Rosen,	*Rødsteen: Roser,*
Golden ist die Maid.	*Guld: væn Mø.*
Weiter fort	*Længer ned*
Winkt Euch die Norne,	*Jer Nornen vinker,*
Wo blauer Himmel	*Hvor lysblaa Himmel*
Grüne Triften	*Om spraglet Vaargræs*
Schön umwölbt.	*Venligt hvælver.*
Blüh'nde Frauen	*Lilievande*
Mit goldnen Locken	*Med guldgule Lokker*
Werden Euch erwarmen	*Skal der eder kryste*
In Lilienarmen. [1]	*Til hvide Bryste.*

Dieser Gesang machte die Brüder sehr froh, denn schon längst hatten sie sich nach der Liebe herrlicher Frauen gesehnt.

Sie kleideten sich also in Panzer, gürteten schwere Schlachtschwerter um ihre Lenden, setzten auf ihre Häupter Goldhelme, die sie aus den gefundenen Goldklumpen gefertigt und in welche sie die Edelsteine eingefügt hatten. Slagfidur

---

[1]) Ich entnehme die anzuführenden deutschen Verse der Übersetzung v. J. 1830.

hatte den grünen gewählt, Eigil den blauen und Vaulundur den roten. Dann spannten sie Renntiere vor ihre Schlitten und zogen gegen Süden.

Unterwegs trat ihnen aus einem Berge ein Häuflein kleiner Männchen entgegen — es waren Schwarzelfen (Svartalfer) — die sie von ihrer Auswanderung abzuhalten suchten. Aber Eigil und Slagfidur schlugen auf ihre Renntiere, so dass je ein Schwarzelfe zu Boden stürzte. Vaulundur beschädigte keinen. Da verkündeten die Schwarzelfen:

Weil nun Eigil	*Fordi Eigil*
Schlug das Renntier,	*Ad Renen høded,*
Weil auch Slagfidur	*Fordi Slagfidur*
Schlug das Renntier, —	*Ad Renen høded,*
Folg unser Hass Euch!	*Vort Had dem følge:*
Gute Zeit! Schlimme Zeit!	*God Tid! Ond Tid!*
Trauerzeit, Sterbezeit. —	*Graadstid! Dødstid!*
Weil uns Waulund	*Fordi Vaulund*
Kalt verlassen:	*Svartalfer svigted:*
Gute Zeit, böse Zeit,	*God Tid! Ond Tid!*
Trauerzeit, Freudezeit.	*Graadstid! Frydstid!*
Er schlug das Tier nicht.	*Thi ei han høded.*
Fahrt wohl, Finnen,	*Farvel, I Finner!*
Königssöhne.	*Kongesønner!*

Endlich gelangten die Brüder nach Schweden, wo sie im Wolfsthal (Ulfsdal) ein Haus dicht am Wolfssee erbauten und den Winter über von der Jagd lebten (Vkv.).

Als der Frühling eingekehrt war, sahen sie eines Tages drei Jungfrauen am See sitzen; sie spannen Flachs und ihre Schwanenkleider lagen ihnen zur Seite.[1]) Und wunderbar! die eine war mit grüner, die zweite mit blauer, die dritte mit roter Kleidung angethan, gerade so wie die Farben der drei Edelsteine waren.

---

[1]) Vgl. Vkv. Str. 1^{5-8}. þær á sævarstrǫnd
settusk at hvílask
drósir suðrœnar,
dýrt lín spunnu.

Als die Brüder voll Freuden auf sie zueilten, da sangen die Jungfrauen:

Edle Königssöhne!
Slagfid, Eigil, Waulundur!
Heil Euch, starken Helden.
Svanhvid, Alrun, Alvild
Sandten her die Nornen,
Freud und Lust zu bringen
Finnenkönigskindern!

Ædle Kongesønner!
Slagfid! Eigil! Vaulund!
Hil jer, ædle Kæmper!
Svanhvid, Alrun, Alvild
Nornerne hidsendte,
For at bringe Glæde
Finnekongers Afkom.

Glückselig vor Freuden führten nun die Brüder die Walküren in ihr Heim. Slagfid gewann Svanhvide, Eigil Alrune, Vaulundur Alvilde (Vkv. Str. 2).

Aber nach neun Jahren glücklichsten Zusammenlebens verkündeten die Frauen ihren Männern, dass nunmehr die Notwendigkeit (vgl. Vkv. Str. 3 [5, 6]) sie zwänge, während neun Jahren ihres Walkürenamtes zu walten. Wenn diese Frist abgelaufen, würden sie zu ihren Männern wieder zurückkehren. Und sie gaben den ob ihrer Rede erschrockenen Brüdern drei Schlüssel, womit sie die Berge öffnen und die köstlichsten Metalle herausnehmen konnten. Dann küssten sie ihre Eheherrn und verschwanden.

Tiefbetrübt blieben die Brüder zurück. Slagf. und Eigil wollten aber die Rückkehr ihrer Frauen nicht erwarten, sondern sie in der Ferne aufsuchen. Vergebens riet ihnen Vaul., der Jüngste, ab. Bei ihrem Scheiden traten sie mit dem Fusse eine Vertiefung in die Erde und sprachen zu dem Bruder: „Wenn unsere Fussstapfen deutlich und unversehrt sind, sind auch wir wohlbehalten; wenn sie mit Wasser oder Blut angefüllt oder mit Erde verschüttet sind, so bedeutet dies unseren Tod auf dem Meere, im Kampfe oder durch Krankheit.“ Dann gingen sie weg.

Die armen Brüder Vaul.'s kamen nicht weit auf ihrer Wanderung. Nur zu bald sollte sich an ihnen die Weissagung der Schwarzelfen erfüllen. Auf der ersten Abendrast gerieten sie, vom Mete trunken, über die Schönheit ihrer Frauen in Streit und zogen ihre Schwerter. Slagf. spaltete Eigil's Helm, so dass der Bruder besinnungslos nach rückwärts in einen Fluss stürzte und ertrank. Eigil's Edelstein war blau

und nun lag er selbst tot in der blauen Flut. Slagf. aber schien es, als hörte er die Worte singen:

God Tid! Ond Tid!
Graadstid! Dødstid!

Slagfid. starrte nach dieser unglücklichen That gegen Himmel. Da sah er einen seltsam glänzenden Stern sich nähern, dessen Umrisse immer deutlicher hervortraten, so dass Slagf. endlich die Gestalt Svanhvidens erkannte. Die Erscheinung war aber ein Trugbild — ein Schwarzelfe. Sehnsüchtig streckte Slagf. seine Arme empor und als die Gestalt ihm winkte, warf er Panzer und Schwert weg, um ihr zu folgen. Nun gings über Bergströme, immer höher. Eine unwiderstehliche Gewalt zwang Slagf., der Erscheinung zu folgen. Da erkannte er beim Morgengrauen, auf dem höchsten Bergesgipfel, dass es ein Schwarzelfe war, der ihn irre führte. Vor sich sah der Unglückliche eine unübersehbare grüne Ebene liegen; ein Sehnen, sich in diesen grünen weichen Schoss zu stürzen, ergriff ihn. Da wandte sich der Alfe und rief: „Dødstid!" und sogleich stürzte sich der Unglückliche in den Abgrund. So lag Slagfidur zerschmettert in dem grünen Abgrund. Sein Stein aber war grün gewesen.

Im Wolfsthale erhob sich Vaulundur am nächsten Morgen frühe vom Lager und ging mit dem ersten der Schlüssel — sie waren von Kupfer, Eisen, Gold — hinauf ins Gebirge. Wunderbare Schätze erschlossen sich ihm da mit Hilfe des Schlüssels. Er nahm davon und schmiedete einen Kupferhelm, den er mit drei grossen grünen Steinen besetzte. Die beiden anderen Schlüssel erschlossen ihm noch grössere Schätze. Aus dem gewonnenen Eisenerze schmiedete er ein Schwert von wunderbarer Schärfe, dessen Griff er mit blauen Edelsteinen besetzte; aus dem gewonnenen Golde endlich schuf er einen herrlichen Brustharnisch, den er mit roten Edelsteinen zierte.

Eines Morgens gedachte Vaul. seiner Brüder und ging nach ihren Zeichen zu sehen. Da war Eigil's Spur mit Wasser überschwemmt, Slagfidur's Fussstapfen aber waren mit Erde überdeckt. Schweren Herzens erkannte nun Vaul. den Untergang der Brüder und ging betrübt nach Hause.

Vaul. verbrachte nun seine Zeit mit dem Schmieden von allerhand köstlichen Dingen. Auch 700 Ringe schmiedete er und hing sie an einer Bastschnur auf. Er gedachte dabei seiner Alvilde, deren Arm sie herrlich zieren würden (vgl. Vkv. Str. 6. 11).

Um diese Zeit erfuhr der Schwedenkönig Nidudr, ein feiger, grausamer, missgünstiger Herrscher, von Vaul.'s Schätzen und beschloss alsbald, dessen Gut zu nehmen und ihn selbst zu ergreifen (Vkv. Str. 7).

Als die Sonne untergegangen war, kleideten sich seine Mannen in Eisen, gürteten ihre Rosse und ritten mit blanken Spiessen ins Wolfsthal. Im bleichen Mondlichte schimmerten ihre Waffen (Vkv. Str. 8).

Sie fanden Vaul.'s Behausung leer und verlassen. Nidudr befahl seinen Leuten die 700 Ringe vom Baste zu nehmen. Den schönsten davon behielt er, die übrigen liess er wieder aufhängen (Vkv. Str. 8. 9). Dann erwarteten sie im Verstecke Vaul.'s Heimkehr. Endlich kehrte er beutebeladen von der Bärenjagd zurück. Er briet Bärenfleisch und setzte sich zur Mahlzeit. Darauf zählte er seine Ringe und vermisste den einen. Da dachte er, Alvilde habe ihm durch dies Zeichen ihre Rückkehr angedeutet und legte sich freudig bewegt zum Schlafe nieder (Vkv. Str. 10. 11).

Jetzt befahl Nidudr, den Schlafenden zu fesseln. Vaul. erwachte also in Banden. Nid. fragte ihn nach dem Ursprung seines Goldes und liess ihn fortführen. Vaul.'s Schätze wurden gleichfalls fortgeschleppt (Vkv. Str. 14). Nid. aber gürtete sich selbst das Schwert Vaul.'s um und gab den Ring seiner Tochter Baudvilde (Vkv. Prosa nach Str. 16).

Vaul. wurde in einen tiefen Turm geworfen, und als Nid. die Königin frug, was er mit dem Schmiede beginnen sollte, da sang diese zur Harfe:

Sein Herz wird sehnlich schwellen	*Hans Tænder sikkert rædes,*
Wenn er das Schwert erkennt,	*Naar Sværdet sit han skuer,*
Und wenn er an Baudvild	*Og naar han paa Baudvild*
Den Ring entdecket.	*Ringen kiender.*
[*Da schielt gewiss sein Auge*	*Da skule vist hans Øine.*

Wie auf die schlimmste Schlange.][1])	*Som paa den værste Slange.*
Schneidet ihm über	*Skærer sønder*
Die starken Sehnen,	*Hans stærke Sener,*
Und haltet nachher ihn	*Og sætter ham siden*
Auf Särarsted!	*Paa Sævarsted!*

Und so geschah es. Der gelähmte Vaul. musste auf Sævarsted, in seiner Schmiede an einen Stein gefesselt, vom Morgen bis Abend dem Könige schmieden. Niemand ausser Nidudr selbst hatte Zutritt zu ihm (Vkv. Str. 17 und Prosastelle). Und Vaul. arbeitete willig; denn während der Arbeit vergass er den Missmut und den Kummer, der ihn bedrückte. Als er jedoch eines Tages recht traurig war und hoffnungslos und lebensüberdrüssig ins Meer hinausstarrte, da schwamm eine Wassernixe heran und ermahnte ihn durch ihren Gesang, den sie lieblich mit Harfenspiel begleitete, zum Ausharren, bis das Glück ihm wieder zulächle.

Eines Tages fand Nidudr bei Vaul. die drei Schlüssel und dieser musste deren Eigenschaften bekennen. Der habgierige König begab sich nun ungesäumt mit seinen Leuten an den von Vaul. bezeichneten Ort, um die Schätze zu heben. Dort teilte er seine Leute in drei Haufen und übergab einem jeden einen Schlüssel. Doch statt der erhofften Schätze ernteten sie nur Verderben und Untergang. Mit wenig Übriggebliebenen kehrte der König, der sich vorsichtig im Hintergrunde gehalten hatte, beutelos nach Hause.

Nach Nid.'s Heimkehr fand ein Gastmahl statt, zu dem er die Grossen seines Reiches geladen und bei welchem er dieselben mit den erbeuteten Schätzen zu überraschen gehofft hatte. Jetzt aber war er mit leeren Händen zurückgekehrt. Um dies wenigstens fürs erste zu verbergen, betrat er den Saal, angethan mit einer Rüstung von purem Golde, die Vaul. gefertigt, und dessen Schwert mit den blauen Edelsteinen an der Seite. Auch die Königin und ihre Tochter, die von grosser Schönheit, aber ebenso hoffärtig und grausam wie ihre Mutter war, hatten sich aufs herrlichste geschmückt.

Nidudr willigte, nachdem das Gastmahl schon lange Zeit

---

[1]) [ ]; diese zwei Zeilen fehlen in der deutschen Übersetzung.

gedauert, in der Metlaune ein, seinen Gästen den Urheber all dieser Pracht zu zeigen. Vaul. ward so in den Saal geschafft und von den Gästen angestaunt. Der König aber und die Seinen, selbst die Frauen, verhöhnten ihn. Ja, ein Königssohn ergriff einen Knochen vom Tische und warf nach ihm. Da entbrannte Vaul., der bisher ruhig alles über sich hatte ergehen lassen, in heftigem Zorn; er ergriff den Knochen und schlug Nid. damit aufs Haupt, dass der Helm herabfiel.

Zur Strafe befahl der König, dass ihm das eine Auge ausgestochen werde. Die grausame Baudvilde erbat sich die persönliche Vollziehung dieses Dienstes und beraubte mitleidlos Vaul. seines Auges.

Darauf ward Vaul. wieder nach Sævarsted gebracht. Diese neue Verstümmelung hatte ihn jetzt aufs höchste erbittert. Er rief die drei Nornen um Rache an:

„*Rache! Rache über Nidudr und sein ganzes Haus!*“

„*Hevn, Hevn over Nidudr og hans ganske Huus!*“

Eines Nachts drangen die beiden Königssöhne, Gram und Skule, bei ihm ein und wollten, da ihr Vater gerade abwesend war, Vaul.'s Schätze plündern. Denn der König war geizig und gab ihnen nichts von den Schätzen. Vaul. musste ihnen den Schlüssel zur Kiste reichen, worin seine Kostbarkeiten lagen. Die beiden beugten sich, von ihrem Glanze geblendet, tief über die Kiste (Vkv. Str. 21). Vaul. aber ergriff indessen eine Axt und schlug ihnen die Häupter ab, so dass sie in die Kiste fielen. Die Leiber der Getöteten verscharrte er unter dem Lehmboden seiner Schmiede.

Die Schädel der Erschlagenen verarbeitete er nun zu kostbaren Trinkschalen; aus ihren Augen bildete er Edelsteine und fügte sie in zwei Armbänder ein; aus ihren Zähnen endlich machte er ein Perlenhalsband. Mit diesen Geschmeiden beschenkte er den König, seine Gemahlin und Tochter (Vkv. Str. 24. 25). Ersterer trank nun aus den Trinkschalen bei der Totenfeier seiner Söhne — man glaubte sie ertrunken, da man ihr Boot leer aufgefunden hatte — und letztere schmückten sich dazu mit den Geschmeiden. Allein dem Könige bereitete der Trunk aus den Schalen heftiges Kopfweh, der Königin der Anblick des Armschmuckes grässlichen

Schmerz in den Augen, und die Königstochter befiel plötzlich das schmerzhafteste Zahnweh.

Während der Nacht hatte Baudvilde ihren Ring beschädigt. Sie verbarg dies ihren Eltern und ruderte des Abends nach Sævarsted, um sich von Vaul. den Ring wiederherstellen zu lassen. Dieser empfing sie freundlich, bot sich ihm jetzt doch wieder Gelegenheit zu süsser Rache. Er besserte den Ring, wobei Baudvilde den Blasebalg ziehen musste. Als sie von der ungewohnten Arbeit erhitzt und durstig geworden war, da reichte er ihr einen Trunk Äl, der mit betäubenden Kräutern vermischt war. Baudvilde verfiel jetzt in Schlaf, Vaul. aber durchfeilte seine Fesseln und brauchte Gewalt an der Königstochter (Vkv. Str. 28). Der Überwundenen gestand er noch den Mord ihrer Brüder. Jedoch die gefühllose Baudvilde wurde weder durch ihre eigene Schande noch durch das Geständnis von der Ermordung ihrer Brüder gebeugt. Hurtig ergriff sie einen Speer, um Vaul. damit zu durchbohren. Dieser entwich dem Stosse, fesselte die Wütende an Händen und Füssen und warf sie in ihr Boot, so dass sie hilflos auf dem Meere trieb. Vaul. grub nun in eine Goldplatte seine Rachethaten ein und wollte seinem armseligen Leben selbst ein Ende bereiten.[1])

Da ertönte von ferne ein lieblicher Gesang und Vaul. erblickte einen funkelnden Stern, den er schliesslich als den Goldwagen Freia's erkannte. Diese erschien nun mit glänzendem Gefolge — worunter Alvilde — und kündete Vaul. die Wiederkehr seines Glückes. Odin habe auf ihr Bitten hin ihm Alvilde auf seine ganze Lebenszeit geschenkt, und wenn er sterbe, würde Alvilde ihn nach Valaskialf bringen, wo er für die Götter und Einherier schmieden solle. Dann winkte sie Eir, die huldreich Vaul.'s Gebrechen heilte und die die Freia begleitenden Lichtelfen brachten ihn übers Wasser in eine frische Laubhütte, mitten im Walde. Am nächsten Morgen aber fand er, erwacht, Alvilden in seinen Armen.

---

[1]) In der deutschen Übers. v. J. 1830 fehlt der Bericht von Baudvilden's Vergewaltigung und ihrem Überfall auf Vaul.

Alvilde ermahnte Vaul., alsbald an den Hof Nid.'s zu gehen, der noch nichts von dem Vorgefallenen wusste. Vaul. machte sich auf den Weg und gelangte, ohne erkannt zu werden, in das Schlafgemach des Königs. Dort rief er: „*Wache auf, König Nidudr!*" „*Vaagner op, Konning Nidudr!*"

Und er kündete ihm seine Rache. Zuletzt zog er sein Schwert und rief: „Und nun bin ich selbst hierhergekommen, du Neiding! um dir den Todesstoss zu geben." Doch dieser war schon vor Schreck gestorben und fuhr solcherweise zur Hel, wo er nun für alle seine Übelthaten bezahlt wird.

Baudvilde stürzte sich wütend vom Boote aus in die See, die Königin nahm Gift. Das Volk aber rief Vaul. zum König aus und er regierte viele Jahre als ein ebenso freigebiger und weiser Herrscher, als tüchtiger Kriegsheld.[1]) Er starb im grauen Alter und liegt begraben unter einem Hügel mitten in den Wolfsthälern, wo sein Hof gestanden haben soll. In dem Hügel findet man noch heutigen Tags einen viereckigen Bau von grossen Granitsteinen. Auf dem Steine gegen Norden ist ein Mann ausgehauen mit gefesselten Beinen, der ein Schwert schmiedet. Hier wurde manches Jahr hindurch Opfer gehalten, und von vielen wurde er nach seinem Tode als ein Gott angesehen, weil sie glaubten, Alvilde habe ihn nach Freia's Verheissung in ihren Armen nach Walhalla getragen. Und alle Schmiede riefen, wenn sie eine schwere Arbeit vornahmen, erst Vaul. an, und das Schwert mit den blauen Edelsteinen befand sich noch vor einigen Jahrhunderten in Schweden in der königlichen Rüstkammer.[2])

Hiermit endet die Vaulundurs Saga.

---

[1]) Die deutsche Übersetzung (1830) berichtet dagegen, dass Waulundur sich nachher zum König Hroar in Leire begeben hat. Im 'König Hroar' (15. Bändchen) wird Waul. an Hroar's Hof als Schmied angestellt und vom Hofe Hroar's weg zieht dort Widrik, Waulundur's Sohn, auf Abenteuer aus, zu König Diederick. Sein Schwert ist Mimungur, auf seinem Schilde prangen Hammer und Zange. — Man sieht somit, dass der Dichter hier die ThS. verwertete.

[2]) Am Schlusse brachte der Dichter also noch die Lokalsage zur Geltung.

Holger Drachmann's Melodrama 'Vølund Smed'. 1894.
København, 1898 (Tredie Oplag).

I. Inhaltsangabe der Dichtung.

a) Vølund beweibt sich — Vølund tager sig Viv.

Vøl. macht Halt mit seinen zwei Gesellen Lysalf und Svartalf — sie sind in Reisekleidern, mit Speeren in der Hand, und tragen Bündel — in einer majestätischen, hügeligen, von silberhellem Wasser durchflossenen Gegend, mit grünen Abhängen, die mit Föhren, Eichen, Birken bewachsen sind und eben in schönster Frühjahrsblüte prangen.

Vølund — nicht hoch, aber schlank und schulterbreit, selbstbewusst, mit scharfen, klaren Augen, die in die Welt schauen, mit starkem Willen und ruhigem Verständnis; Lysalf — ganz jung, schmächtig, schön, geschmeidig, aufgeräumt; Svartalf — etwas älter, gebückt, breitbrüstig, mit hervortretenden Augen, die schauen, als ob sie alle Dinge aus ihrem Versteck herausbohren könnten, mit einem steten hämischen Lächeln um den Mund.[1])

Vøl. frägt die Gesellen, ob ihnen der Ort gefalle, um dort ein Haus zu bauen. Svartalf, der allzeit mürrische, hat kein Auge für die Reize der Natur; er sieht alles schwarz an. Umsonst ist Vøl. bemüht, ihn zu bekehren. Er wendet sich darum an Lysalf, der immer lebenslustig und hoffnungsfreudig ist. Lysalf erzählt von der Liebe seiner Mutter, die von ihrem Geliebten verlassen, vor seiner Geburt bei dem Zwergvolke liebevolle Aufnahme fand, und erweckt so in Vøl. die schon längst in ihm ruhende Sehnsucht nach Liebe.

Vøl. ergreift jetzt eine Axt und fordert die Gesellen auf, ihm zu folgen. Sie besteigen einen Hügel, auf welchem eine Baumgruppe steht. Vøl. beginnt einen Baum zu fällen. Während der Arbeit frägt er:

Vøl. Wie heisst das Land,	*Hvad hedder Landet,*
In welches wir gekommen?	*hvortil vi er dragne?*

[1]) Man beachte die Bedeutung der beiden Eigennamen Svartalf und Lysalf, d. i. Schwarzelfe und Lichtelfe.

Lys. König Niduns Reich, Herr!	*Konig Niduns Rige, Herre!*
Vøl. Und was ist er für ein Mann?	*Og hvad Slags Mand? —*
Svart. Im Namen liegt der Mann,	*I Navnet ligger Manden,*
Der Manne im Namen.[1])	*Manden i Navnet.*

Der Baum stürzt. Vøl. springt beiseite. Eine Lichtung zeigt sich im Gebüsch. In dieser Lichtung sieht man ein junges Weib in tiefem Schlafe liegen, mit einem roten Mantel bedeckt, mit gelöstem hellem Haar, hoher Brust, Helm und Speer beiseite.

Vøl. stützt sich auf seine Axt und betrachtet sie unausgesetzt. Ihre Schönheit begeistert ihn.

Vøl. nähert sich der Schlafenden und beugt sich über sie in stiller Bewunderung. Dann hebt er wieder das Haupt, blickt auf die Landschaft und die Worte, die er spricht, durchklingt die Befriedigung, dass endlich seine Sehnsucht nach dem Besitze eines Weibes erfüllt sei.

Er lässt sich auf ein Knie nieder, ergreift die Hand des schlafenden Weibes und frägt:

Vøl. Sage, sucht wohl dein Schlaf	*Sig, søger mon din Søvn*
Einen Gegenstand für tiefe Träume,	*en Genstand for dybe Drømme,*
So nenne mir einen Namen —	*saa nævn mig et Navn —*
Aber nenne mir zuerst den deinen!	*men nævn mig først dit!*
Die Schlafende: Alride — Herrør —	*Herrør, Alride!*[2])
Vøl. Bist Du verzaubert?	*Er Du tryllebunden? —*
Die Schlafende. Ja — bis ich geweckt werde.	*Ja — til jeg vækkes!*
Vøl. Und wen suchst Du?	*Og ham, Du søger? . . .*
Die Schlafende. Vølund sucht mein Schlaf! —	*Vølund søger min Søvn! —*
Vol. (küsst sie) Vølund ist es, der Dich erweckt!	*Vølund er det, som vækker Dig!*

Lysalf bemerkt nun zu Svartalf, dass jetzt das Haus gebaut und Liebe dort einziehen würde, dieser aber klagt,

---

[1]) Nidung = Neiding, Neidhart.

[2]) Zusammenziehen zweier Walkürennamen der Vkv. in einen.

dass mit dem Einzuge des Liebesgetändels die Freiheit entschwunden sei.

β) Trennung — Adskillelsen.

Unter einem Abhange liegt Vøl.'s Haus. Es hat zwei Thüren; die eine, wohlverschlossen, führt zum Wohnraume, die andere steht offen und zeigt die Schmiedeesse, wo man Vøl. mit den zwei Gesellen arbeiten sieht. Das Feuer flammt und wirft seinen Schein über blanke Metallgegenstände.

Vom Hause weg führt ein Steig über den Abhang zwischen zerstreuten Steinblöcken; viel Blumen und blühende Gebüsche. Vom Abhange her ragt eine Eiche schirmend über das Dach.

Zur rechten Seite ein rieselnder Bach mit einer Holzbrücke. Hier fängt der dichte Wald an. Es ist ein Sommernachmittag, still und warm. Drinnen, von der Esse hört man Lys. singen, die Hammerschläge fallen im Takte zum Gesange.

Alvide tritt hervor, horcht auf den Gesang und pflückt Blumen. Plötzlich sieht sie in die Höhe, wirft die Blumen weg, die sie in der Hand hält, steigt schnell den Abhang hinauf, bleibt einen Augenblick zweifelnd stehen, geht dann langsam hinauf.

Die Hammerschläge hören auf, Vøl. tritt unter die Thüre und wischt sich den Schweiss ab. Als Alvide auf sein Rufen nicht antwortet, eilt er den Steig hinauf nach der Anhöhe.

Die beiden Gesellen treten unter die Thüre und halten ein Zwiegespräch über die Liebe; der eine preist die Liebe, der andere spottet ihrer.

Lys. spielt mit einem Goldringe, der in der Form einer Schlange gewunden ist. Er nimmt ihn vom Arme, hebt ihn gegen die Sonne und betrachtet ihn. Dann hängt er ihn neben sich ans Gebüsch.

Als die Gesellen wieder in die Schmiede zurückkehren, ist der Ring auf der Birke hängen geblieben.

Über die Brücke, die über den Bach führt, kommen jetzt die zwei Söhne König Nidung's, Grimur und Gramur. Sie

tragen Bogen und Pfeile in der Hand, im Gürtel stecken Messer.

Grim. Dort ist des Fremden Haus.
Soll der Sklave wohnen und bauen
Hier in meines Vaters Reich
Ohne uns es zu vermelden!
Gram. Und ohne uns Steuer zu entrichten!

Dér er den Fremmedes Hus . . .
at Træl skal bo og bygge
her i min Faders Rige
uden at vare os ad! . . .
Og uden at svare os Skat! . . .

Sie schleichen sich ans Fenster der Schmiede: „Welche Schätze!“

Gramur entdeckt den Ring und nimmt ihn vom Gebüsche. Sie balgen sich um denselben, bis Reigin, ein Hofmann (hirdmand) ihres Vaters, der inzwischen angekommen ist, sie trennt und mit ihnen abgeht.

Oben auf der Anhöhe sieht man Vølund und Alvide in der untergehenden Abendsonne. Er hält sie fest an sich; sie lehnt den Kopf gegen seine Schulter; sie steigen langsam, Schritt für Schritt, den schlängelnden Pfad hinunter und treten vor das Haus. Dort macht sie sich sanft von ihm los und ruft:

Alv. Bald ist die Sonne untergegangen
Und Hervør weit von hier.
Freiwillig kam ich zu Dir
Und gezwungen reise ich fort.

Snart er Solen dalet —
og Hervør langt herfra.
Frivillig kom jeg til Dig —
og tvungen drager jeg bort.

Vølund kann ihre Worte nicht verstehen und erwidert unter Vorwürfen gereizt:

Vøl. Geh — woher Du gekommen bist!

Gaa — hvorfra Du er kommen!

Noch einmal werfen sie sich in sehnsüchtiger Liebe einander in die Arme, aber Alvide kann nicht bleiben.

Alv. Freiheit ist die Losung —
Kampf das Leben!

Frihed er Løsnet —
Kampen er Liv!

Alvide ruft nun nach Schild und Speer. Lys. bringt ihr beides. Ferne Hornstösse ertönen. Junge Weiber in strahlender Waffenrüstung, mit wallendem Haar, zeigen sich im Hintergrund. Sie schwingen ihre Waffen und rufen nach

Hervør. Begeistert schwingt diese ihren Speer und Vølund beugt in der Erkenntnis, dass sein Weib eine Walküre ist, ehrfurchtsvoll das Knie.

Alvide wendet sich nochmals zu Vølund und ermahnt ihn ein Mann zu sein, ihrer Umarmungen zu vergessen, nicht aber Waffen zu schmieden:

Alv.	*„Ragnarok kommt — wir sehen uns wieder!“*	*Ragnarok stunder — vi mødes igen!*

Sie reisst sich von ihm los, der ihr Knie umklammert hat, eilt auf den Hügel und wird von den Weibern umringt. Die Sonne geht unter, man hört etwas wie das Sausen eines starken Wetters — Alvide und die Weiber sind verschwunden. Ein freundlicher Sommerabend liegt wieder über der Landschaft.

Vølund starrt lange Zeit unbeweglich nach hinten. Dann spricht er mit Lysalf über das Geschehene. Lys. sucht ihn zu trösten und holt aus dem Hause ein Wachsmodell, welches er Vøl. in die Hände drückt. Es ist die begonnene Büste Alvidens, die Vøl. jetzt vollenden möge. In der That macht sich dieser ans Werk und wird so vom herbsten Schmerze abgezogen. Lys. kehrt in die Schmiede zurück, nachdem er vergebens auf dem Gebüsche nach dem Ringe gesucht hat. Vøl. arbeitet aufs emsigste weiter.

Reigin mit Grimur und Gramur und einem Teile von Nidung's Gefolge haben sich unterdes über die Brücke hergeschlichen, dicht an Vølund heran, ohne dass dieser sie entdeckt. Plötzlich werfen sie Stricke über seine Schultern und Arme und reissen ihn zu Boden. Sie bilden einen Kreis um ihn.

Die beiden Königssöhne fallen sogleich habgierig über Vøl. her; doch dieser schleudert Gramur mit einem Fusstritte weit weg. Nidung und Bødvild kommen jetzt mit dem Reste vom Gefolge und Knechten, die Speere und Fackeln tragen, zum Vorschein.

Der Schein der Fackeln fällt über die eingefallenen Gesichtszüge des Königs, die tiefliegenden, unruhigen Augen, den wilden Bart und über die stolzen, hochmütigen Züge Bødvild's.

Nid. Woher bist Du gekommen,	*Hvaden er Du kommen —*
Wie stahlst Du Dich hieher in mein Land?	*hvi stjal Du dig hid i mit Land?*
Woher nahmst Du die Schätze,	*Hvorfra tog Du de Skatte,*
Die Du besitzest, wie man sagt? (Vkv.)	*man siger Du ejer?*

Die Bewaffneten dringen in die Schmiede, die beiden Gesellen werden ergriffen und entwaffnet. Nid. äussert Bødvild gegenüber Besorgnis wegen Vølund und diese erwidert:

Bødv. So mach ihn unschädlich!	*Saa gør ham u-farlig! —*

Nachdem sie eine Zeitlang auf den Schmied gesehen haben, spricht sie weiter:

Bødv. Ungefährlich scheint mir	*Ufarlig tykkes mig*
Der Sklave, dessen Knieschnen	*Trællen, hvis Knæled*
Durchschnitten sind —	*skæres isønder —*
Und brauchbar doch	*og brugbar dog*
Zu kunstvoller Arbeit!	*til kunstfærdig Dont!*

Nid. befiehlt nun, was die Tochter geraten hat. Die beiden Königssöhne werfen sich daraufhin mit ihren Messern über Vøl. Als dieser die Marter stumm über sich ergehen lässt, ruft Bødvild:

Bødv. Schreit er nicht?	*Skriger han ikke? —*
So schreie doch — schrei!	*saa skrig dog — skrig!*
Oft sah ich einen Sklaven	*Ofte saa' jeg Træl*
Weniger gleich einem Mann —	*mindre lig en Mand —*
Selten sah ich einen Mann	*sjelden saa' jeg Mand*
Für Bødvild mehr gefährlich.	*for Bødvild mere farlig . . .*
Schneidet tiefer!	*skær dybere!*

γ) Vølund auf dem Holme — Vølund paa Holmen.

Das Innere von Nidung's Schmiede draussen auf dem Sævar-Holme im Fjorde: Auf einem Ruhebette von Reisig, Laub und Häuten liegt Vølund. Ihm gegenüber sieht man noch Glut auf der Esse, unter welcher Lys. und Svart. schlafend liegen. Der schwache Schein von dem ersterbenden Feuer streift Vøl.'s finsteres Gesicht, umrahmt von russigem

Haar und Bart. Mit Mühe erhebt er sich zur Hälfte und tappt nach seinen Krücken. Durchs Fenster im Hintergrund beginnt das Tagesgrauen sichtbar zu werden.

Vølund hat die Nacht schlaflos zugebracht. Jetzt beim Tagesgrauen ruft er seine Knechte, dass sie ihm schmieden helfen. Mit Hilfe Lysalf's hinkt er zur Esse und starrt ins Feuer. Trübe Gedanken nehmen ihn in Anspruch. Svart. nährt diese, während Lys. ihn durch Hinweis auf Alvide aufzurichten sucht.

Vøl. bringt ein Federhemd zum Vorschein, das er aus mühsam auf dem Holme gesammelten Federn gefertigt hat. Doch hält er noch nicht viel von dessen Wirksamkeit.

Vøl. schläft endlich wieder ermüdet ein. Lys. ruft das Albenvolk an, dass es Vøl.'s Schlaf ergötze und ihm während desselben lehre, das Federhemd zu machen.

Der Zwergkönig und die Zwergkönigin erscheinen mit ihrem Volke.

Zwischenspiel — Mellemspil.
Elfen-Spiel — Alfe-Leg.

Alfen und kleine Mädchen tanzen bei Musik. Auf einen Wink der Zwergkönigin bringen die kleinen Mädchen eine Puppe, welche die Gestalt Vølund's in naiver, kindlicher Art darstellt, und beginnen um dies Bildnis zu tanzen. Die Zwergkönigin wünscht, die Tanzenden möchten durch ihren Gesang Vøl. wieder die alte, liebe Erinnerung an Alvide zurückrufen.

Auf einen Wink der Zwergkönigin bringen die kleinen Mädchen jetzt ein Bild von Alvide, das auf dieselbe kindliche, groteske Art hergestellt ist. Sie bringen die zwei Bilder zusammen, klatschen mit den Händen, lachen und tanzen um sie herum.

Alfen und kleine Mädchen sind hinter den Bildern hinaufgestiegen und nähern deren Gesichter einander. Dabei fallen die Bilder vornüber und ins Feuer. Die Kleinen stossen einen Schrei aus, die Musik hört auf, die Erscheinung verschwindet. Es ist finster wie vorher in der Schmiede Vølund's.

Erbittert ist Vølund erwacht. Die Erinnerung an Alv.,

die ihm der Traum gebracht hat, lässt ihn sein Elend nur um so tiefer fühlen. Der Rachegedanke ist jetzt in ihm gereift.

Der Tag ist angebrochen. Grim. und Gram. schleichen sich schneebeladen zu Vol.'s Schmiede. Draussen herrscht Hagel- und Schneewetter.

Vøl. Sie nähern sich dem Schicksal ... so lass sie ein!	*De nærmer sig Skæbnen ... saa lad dem ind!*

Lysalf öffnet die Thüre. Grim. und Gram. treten ein, mit kurzen Schwertern, Bogen und Pfeilen bewaffnet; sie schauen sichtbar begehrlich nach den blanken Metallgegenständen, Stahl, Bronze, Gold, welche die Wände ringsum bedecken.

Vøl. Was sucht ihr?	*Hvad søger I? —*
Grim. Sucht? Was frägt der Sklave!	*Søger? Hvad spørger Trællen!*
Gold wir suchen — unser Vater ist geizig (vgl. Oehls.)	*Guld vi søger — vor Fa'r er karrig.*
Gram. Und Waffen, schärf mir meine Pfeilspitze, Du! (ThS.)	*Og Vaaben. Skærp mig min Pile-Odd, Du!*

Trotz Nidung's Verbot gibt Vøl. einem jeden der Knaben einen goldenen Ring und verheisst ihnen noch grössere, wenn sie rückwärts durch den Wald zur Schmiede gehen würden — „Saa gange I baglæns herhid gennem Lunden!“ — (Vkv., ThS.)

Nach dem Golde gierig, willfahren die Knaben seinem Verlangen und gehen dann hinweg.

Vøl. gibt nun Svart. den Auftrag, den Knaben nachzuschleichen, die Köpfe ihnen abzuschneiden und die Ringe mit den Köpfen zurückzubringen. Vergebens bestürmt Lys. den Meister, von seinem Entschlusse abzulassen.

Grinsend bringt Svart. die Schädel der Königssöhne; Vøl. will daraus Trinkschalen für den König machen.

Während dieser Arbeit tritt Bødvild durch die Thüre, mit dem Speere in der Hand, eine kurze Tierhaut über die Schulter geworfen, einen Silbergürtel um die Mitte, den Wollmantel etwas hinaufgeschürzt.

Bødvild zieht den goldenen Schlangenring aus dem Busen.

Bødr.	*Bodvild beut Dir*	*Bødvild byder Dig*
	Auszubessern ihren Ring:	*bøde hendes Ring:*
	Böse wird mein Vater,	*vredes vil min Fader,*
	Falls er ihn entzwei sieht.	*om han saa' den isønder.*

Vølund nimmt den Ring und befiehlt Svart. aus der Schmiede zu gehen (Lys. hat wegen des Mordes an den Knaben den Meister bereits verlassen).

Bødr.	*Böse ist Dein Blick —*	*Hrast er dit Blik —*
Vøl.	*Hast Du es wohl vergessen*	*Har Du mon glemt det*
	Wie Du riefest:	*fra sidst Du raabte:*
	Schneidet tiefer?	*skær dybere?*

Bødvild muss nun dem Schmiede während der Arbeit den Blasebalg ziehen (Oehls.). Nach einiger Zeit reicht Vøl. der Erhitzten das Metgefäss zum Trinken (Oehls.).

Nach dem Trunke spricht Bødvild:

Bødr.	*Zu stark Dein Äl ich fand*	*For stærkt dit Øl jeg fandt!*
	Der berauscht — Dein Trank!	*Den ruser — din Drik!*

Vøl. arbeitet weiter und erzählt der Königstochter seine Abstammung: wie sein Grossvater, ein starker Seeheld, seinen Vater mit einem Meerweib (Havfru) zeugte. Sein Vater aber war der Riese Vade (nach ThS.).

Als der Ring wiederhergestellt ist, ergreift Vøl. die durch die Hitze und das Äl betäubte Bødv. unter dem Ausruf:

Decke nun dein Antlitz zu,	*Dæk nu dit Aasyn til,*
Hervør-Alride!	*Hervør-Alride!*

und thut ihr Gewalt an. Svart. aber lacht von draussen: Ha, ha, ha!

δ) Am Königshofe — I Kongsgaarden.

Halle am Königshofe Nidung's, Weihnachtsabend (Jule-Kvæld).

Links Hochsitz mit niedrigen Stufen hinauf; vor dem Könige ein Trinktisch mit grossen Metkannen und zwei gleichgearbeiteten goldenen Schalen, mit Steinen und grossen Perlen besetzt.

Die Anzahl der Gäste ist gross: Jarle mit ihrem Gefolge, des Königs Ritter: Diener, Mädchen. Schenken, sowie die Leibwache der Bogenschützen in der Nähe des Hochsitzes.

Im Freien vor grossen Feuern lagert das Gefolge der Gäste.

Klarer, bestirnter Nachthimmel, Mondschein über dem Schnee.

Das Bier wird herumgereicht — aber ohne besonderen Lärm der Gäste, die alle bedrückt erscheinen von der Einsilbigkeit und Zerstreutheit des Königs, der starr in seinem Stuhle sitzt, dann und wann einen misstrauischen und spöttischen Blick über die Versammlung werfend. Reigin fordert den Königsskalden auf, etwas zu singen.

Dem Könige allein im Saale schmeckt das Bier nicht. Er misst die Schuld davon den Trinkschalen bei (s. Oehls.). Nid. verbirgt das Gesicht mit den Händen.

Reigin erklärt den Jarlen:

Reig.	*Es sind seine Söhne*	*Det er Sønnerne hans*
	— Grimur und Gramur —	*— Grimur og Gramur —*
	Die er niemals vergessen kann!	*han aldrig kan glemme!*

Man glaubte von den Königssöhnen, dass wilde Tiere sie im Walde zerrissen hätten.

Bødvild, nunmehr die einzige Erbin des Königs, soll heute, am Weihnachtsabend, einen Mann sich wählen.

Sie tritt in die Halle; abgemessen, ohne sich umzusehen, schreitet sie zum Hochsitz, führt die Hand des Königs an ihre Lippen und lässt sich auf dem niederen Sitze unter dem seinen nieder.

Die Gäste rufen ihr allseits Heil! zu. Der Königsskalde singt trunken ein Lied. Bødvild sagt zum Vater:

Bødv.	*Will nicht der König,*	*Vil ikke Kongen,*
	Mein Vater, befehlen,	*min Fader, befale,*
	Dass Vølund geholt wird	*at Vølund hentes*
	Vom Sævar-Holme?	*fra Sævar-Holmen?*
	Selbst hast Du gesagt,	*Selv har Du sagt,*
	Dass seine kluge Rede	*at kløgtig hans Tale*
	Konnte ergötzen	*kunde Dig ledige*
	Deine Musestunden! (s. Oehls.)	*Stunder husvale!*

Nidung befiehlt: Bringt Vølund hieher!

Vøl. wird in den Saal gebracht. Er lässt sich am Trinktisch vor dem König nieder, neben dem Feuer. Er trägt auf dem Kopfe einen breitgeränderten Hut, sein ganzer Körper ist in einen Mantel eingehüllt.

Nid. frägt Vøl., wie es komme, dass aus seinen Trinkschalen der Wein wie Essig schmecke. Vøl. will es bekennen, wenn Nid. den aus Vkv. Str. 33 bekannten Schwur leiste. [1])

Bødvild spricht ruhig und gelassen: So gib ihm Dein Wort.

Der König schwört.

Die Jarle treten nun ungeduldig vor; sie meinen, nicht um auf Sklaven zu hören, seien sie hieher gekommen, sondern um Bødvild zu freien.

Nid. gibt diesem Drängen nach und fordert Bødv. auf, einen Mann zu wählen. Diese aber weist die Freier zurück und tritt zu Vølund.

Bødv. Bei Vølund sass ich auf dem Sævar-Holme,	*Hos Vølund sad jeg paa Sævar-Holmen,*

---

[1]) Er verlangt: Men Du, Kong Nidung,
skal sværge mig til —
med alle Eder,
som Du besvor,
ved Aserne Odin og Tyrr og Thor —
ved Buens Snor
og Skibets Bord,
ved Hestens Hov
og Skjoldets Rand
og Sværdets Egg
hos vaaben-før Mand —
at ej Du vil dræbe
i Hallen herinde
Vølund og den Kvinde,
paa Fanget han tog —
ej Bane dem volde,
ej Mén eller Kvide,
om end Du fik vide,
bag Barmen hun bærer
Frugt fra min Lænd!

Sass auf seinem Schosse in der Schmiede drinnen (Vkr.).	*sad paa hans Skød i Smedien inde!*

Der König traut seinen Sinnen nicht; er hält die Tochter für verrückt. Doch diese fährt unbeirrt fort:

Weg habe ich ein Kind von seinen Umarmungen getragen.	*bort har jeg Barn fra hans Favntag baaret.*

Nid. trifft dieser Schlag härter noch als der Verlust der Söhne. Die Jarle verzichten jetzt auf Bødvild's Hand. Diese will nunmehr Vølund als den ihren beanspruchen, doch von Vølund's Lippen ertönt es: „Nie!"

Bødvild kann solche Antwort nicht fassen. Sie meint, diese müsste lauten „Immer", da sie, die Königstochter, ihm seine Liebe entgegengebracht habe und allnächtlich zu ihm in die Schmiede geschlichen sei.

Vølund verkündet nun dem König:

Vøl. Schlachten liess ich	*Slagte lod jeg*
Deine Söhne —	*Sønnerne dine —*
Die würden nur gefolgt sein	*de vilde kun fulgt*
Ihres Vaters Fussspur:	*deres Faders Fodspor:*
Ich bereue nicht meine That!	*jeg angrer ej min Daad!*
Von Hirnschädeln	*Af Pande-Skaller*
Schalen ich machte,	*Skaaler jeg danned,*
Mit der Augäpfel	*med Øje-Æblers*
Perlen besetzte ich sie —	*Perler besat —*

Alle blicken mit Entsetzen auf Vøl. Reigin fordert die Knechte auf, diesen zu ergreifen. Vøl. aber wirft mit einem Ruck Hut und Mantel ab. Unter dem Arme hält er ein Bündel (es enthält seine Arbeitskleider), das er zur Erde fallen lässt. Er erscheint herrlich gewappnet. In seinem Helme sind Alfenspiele eingeritzt, auf der Brust trägt er eine Goldplatte mit einer weiblichen Gestalt in erhabener Arbeit. Am Rücken, nahe bei den Schultern, sind Flügel aus schneeweissen Vogelfedern, durchwirkt von Golddraht, befestigt; an der Seite hängt ein breites Schwert in goldener Scheide, der Griff mit Edelsteinen besetzt.

Alle Feuer erlöschen in der Halle, nur das um Volund flackert stark.

Vol.	*Greifen und binden mich? — Niemals, mit dem Schwerte in der Hand!*	*Gribe og binde mig? — aldrig, med Sværd i Haand!*

Er zieht das Schwert: man hört ein Sausen in der Luft, in der Ferne.

Reigin, von den Jarlen aufgestachelt, stürzt sich hitzig auf Volund und wird von diesem tot zu Boden gestreckt (ThS.).

Die Bogenschützen des Königs werfen ihre Waffen weg und fliehen. Alle sind bestürzt. Bødvild allein behält ihre Geistesgegenwart bei. Nidung aber sitzt zusammengesunken und ins Leere starrend in seinem Stuhle.

Vøl. tritt nun gebieterisch vor. Es ist, als ob der Federmantel ihn in die Höhe hielte.

Walkürenruf von draussen und oben ertönt:

	«Gewaltzeit,	*— — «Volds-Tid,*
	Mordzeit,	*Drabs-Tid,*
	Die Sonne geht unter,	*Sol gaar under,*
	Ragnarok,	*Ragnarok,*
	Helle Götterdämmerung kommt.» —	*lyse Guders Skumring stunder.» —*
Vøl.	*Was? Walhallastimmen! . . .*	*Hvad? Valhalla-Røster!*
	Kommst Du, Hervór —	*Kommer Du, Hervør —*
	Kommst Du, Alvide —	*Kommer Du, Alvide —*
	Kommst Du, mein Weib, meine Braut, meine Schwester? . . .	*Kommer Du, min Viv, min Brud, min Søster? . . .*
	Ach! —	*Ak! —*

Volund schickt sich zum Fluge an. Bødv. will sein Entkommen um jeden Preis hindern, tot oder lebendig muss sie ihn besitzen. Sie spornt die Mannen des Königs an, ihn zurückzuhalten.

Die Walküren werden jetzt aus den Wolken sichtbar; die vorderste ist Hervor, die ihre Arme ausstreckt.

Vøl.	*Hervór! —*	*Hervør! —*
	Ich komme!	*jeg kommer!*

Das Federhemd erhebt ihn über die Leute, über die Halle; Hervør schliesst Vol. in ihre Arme.

Bødv. entreisst dem nächsten Manne Pfeil und Bogen, zielt auf Vøl., der von ihr getroffen wird.

Hervør. Was ewig will leben —	*Hvad evigt vil leve —*
Muss zuerst auf Erden untergehn!	*maa først paa Jord gaa under!*
Walküren. Rache — Rache!	*Hævn — Hævn! —*
Einherier. Ragnarok kommt! . . .	*Ragnarok stunder! . . .*

Hornstösse ertönen in der Ferne. Unter Blitz und Donner beginnt jetzt in den Lüften der Kampf zwischen Walhalla-Göttern und Jätten. Der Kampf erstreckt sich hinunter auf die Erde. Die Thürpfosten der Halle stürzen, die Feuer erlöschen mit Ausnahme dessen, das vor dem Hochsitz Nidung's flackert. Man sieht das Götterbildnis Odin's hinter Nid. sich loslösen und auf diesen niederstürzen, ihn in seinem Sturze begrabend und zermalmend. Bødv., mit dem Schwerte in der Hand, wird kämpfend gegen den Vordergrund getrieben, die Gäste an ihrer Seite werden niedergehauen. Ein Jätte mit erhobener Keule erfasst Bødv. bei den Haaren. Diese schreit: „Ist Hervør umgekommen?" Der Jätte lässt mit einem Grinsen die Keule fallen, schleppt Bødv. zum Feuer, hebt sie in die Höhe, erdrosselt sie und wirft sie auf den Boden. Beim dahinsterbenden Feuer sieht man die Züge des Jätten — es ist Svartalf. Ein Einherier — Lysalf — stürzt sich auf ihn und durchbohrt ihn mit dem Speere. Dann wird er selbst von einem Thursen niedergeschlagen. Der Kampf wird in völliger Finsternis fortgesetzt, bis alles unter ohrenbetäubendem Lärme zusammenstürzt.

Grosse Finsternis — grosse tiefe Stille.

Schlussspiel (Lebensträume) — Slutningsspil (Livs-Drømmen).

Es ist mondhelle Frostnacht — draussen Vølund's Haus von der Sommerzeit. Die Sterne scheinen klar; der Schein des Mondes liegt grünlich über der schneebedeckten Landschaft. Grosse Schneemassen reichen ganz hinauf gegen

das Dach des Hauses und den Stamm der Eiche. Schnee überall.

Auf der niedrigen Bank unter dem Hügel, wo Vǫlund jenen Sommerabend sass und arbeitete, hat Hervǫr Vǫlund zum Sitzen gebracht.

Sie hat Schild und Speer von sich gelegt und lehnt seinen Kopf hinauf gegen ihre Brust. Sein einer Arm ruht auf ihrem Schosse, in der linken Hand hält er sein Schwert; seine Augen sind geschlossen.

Durch die Eis- und Schneeschichten unter der Holzbrücke rieselt der Bach schwach dahin. Wie stille Musik ertönt sein Rieseln.

Hervǫr weiht dem verwundeten Vǫlund ihre Sorge. Nicht dem Tode sei er verfallen, sondern er werde zur ewigen Vereinigung mit ihr wiedergenesen.

Hervǫr. Gesättigt ist der Jungfrau	*Mættet er Møens*
Jagen nach Heergeschrei:	*Higen efter Hær-Skrig:*
Geblendet meine Blicke	*blændet mine Blikke*
Fragen nicht nach Speer-Glanz:	*spørger ej om Spyd-Glans:*
Froh bin ich geworden	*glad er jeg vorden*
Dir zu Willen —	*Dig til Vilje —*
Milde bei ihrem Herrn	*mild hos sin Husbond*
Hervǫr ruht.	*Hervǫr hviler.*

Rötliche Lichtung des Morgengrauens erhebt sich über dem Hügel. Der Schnee löst sich los vom Dache des Hauses und von den Ästen der Bäume; er fällt zur Erde, aus der Gras und Blumen zu spriessen beginnen.

Der Bach bricht seinen Weg durch die Eismassen, sein Lauf verstärkt sich und wird breiter. Der Klang von der Wellenmusik steigt mit der Rede Hervǫr's. Als sie endet, ist die Landschaft ganz sommerlich.

Stimmen von oben verkünden die Wiedergeburt der Erde, Lysalf erscheint droben, von Zwergen, Elfen, kleinen Mädchen umringt. Er erscheint als Botschafter des Glückes:

»Einen Saal seh' ich stehn glänzender als die Sonne,	*»Sal ser jeg staa mer faur end Sol*
In Walhalla golddgedeckt;	*uli Gimle gylden-tækket;*

Es sollen dort schuldfreie Schaaren wohnen	*skal dér skyldfri Skarer dvæle*
Und für Lebenszeit Glück geniessen.«	*og i Livstid Lykke nyde.«*

Das kleine Volk umringt jubelnd Vølund; die kleinen Mädchen pflücken Blumen und schlingen Kränze um die Thüre des Hauses. Zum Zeichen des nun angebrochenen Friedens vergraben die Zwerge unter Jubel Vøl.'s Schwert in der Erde. Knieend bringen sie Vølund ein Diadem.

Zwerg. Vølund! sei unser König gut —	*Vølund! vær vor Konge god —*
Nimm unsere Krone, unser Kleinod!	*tag vor Krone, vort Klenod!*

Vøl. aber weist die Krone zurück, da alle Sklavenbande jetzt auf Erden gelöst sein sollen.

Das kleine Volk wünscht Vølund und Alviden Heil!

Lysalf aber öffnet die Thüre, die zur Schmiede führt.

Lys. Feuer und Werkzeug,	*Ild og Værktøj,*
beide warten:	*begge venter:*
auf den Wirt seine Gäste!	*paa Værten hans Gæster!*
Was wollen wir jetzt schmieden,	*Hvad ville vi nu smedde,*
Meister der Schmiede? . . .	*Smeddenes Mester? . . .*
Starke Stimme von oben. Frieden auf Erden —	*Fred over Jorden —*
Menschenglück!	*Menneske-Lykke!*

II. Rückblick auf die Dichtung nebst Quellenbesprechung.

Eigentümlichkeiten der Dichtung. Vor allem ist hervorzuheben, dass Vølund der Brüder, Hervor der Schwestern entbehrt. Vølund erweckt Hervor, wie Siegfried Brünhilden, aus dem Zauberschlafe, in den Allvater sie versenkt hat.

Vølund's Genossen — statt der Brüder — sind die beiden Gesellen Lysalf und Svartalf, deren Natur in ihrem Namen begründet ist. Es gilt darum von Svartalf selbst das Wort, das er über Nidung spricht:

I Navnet ligger Manden,
Manden i Navnet (vgl. oben S. 205).

Ragnarok, die Götterdämmerung, wird in die Lösung von Vølund's Geschick verflochten. Der Kampf bringt Untergang den Bösen, für die Guten aber soll ein ewiger Friede herrschen, kündet Lysalf nach geendigtem Kampfe. Man beachte noch: Im Frühling gewann Vølund Hervør, in Sommerszeit wurde sie ihm entrissen, in strenger Winterszeit hatte er all seine Leiden zu dulden, bis es plötzlich, mit einem Schlage, wieder Frühling wurde, der dem wiedervereinten Paare ewiger Frühling bleiben, ein ewig Glück ihm gewährleisten sollte.

Fürwahr, Drachmann's Dichtung ermangelt nicht der grossen, selbständigen Züge. [1])

Quellen der Dichtung. Der Vaulundurs Saga sind vor allem die Charaktere der Neidingerfamilie — König Nidung's, Bodvild's und der Königssöhne — entlehnt. Ein grausamer, boshafter Sinn ist der ganzen Sippe eigen. [2]) In beiden Dichtungen ereilt sie darum sämtlich ihr Schicksal.

Zwei Scenen insbesondere lassen völlige Anlehnung an die Vaul. Saga erkennen: Bødvild, die mit ihrem zerbrochenen Ringe in die Schmiede gekommen ist, muss dem Schmiede dort den Blasebalg ziehen und wird von ihm mit Äl betäubt, und Vølund wird zu einem Gastmahl des Königs herbeigeholt.

Vkv. und ThS.: Diente Oehlenschläger die ältere Über-

---

[1]) Es ist noch zu bemerken: Der Dichter leitet das Melodrama ein mit dem Gesange eines alten Skalden — „Saa synger den graanede Skjald“ —. Auf goldner Harfe begleitet dieser seinen Gesang von der endlichen Befreiung des unterdrückten Volkes, für das sicherlich einst der Tag der Freiheit anbrechen werde, wie er für den unterdrückten Vølund angebrochen sei. Er beschliesst die Dichtung mit dem Gesange eines Jungen (der Dichter selbst) — „Saa kvæder den liden Pilt“ —, der das Wagnis unternommen habe, dem grossen Skalden nachzusingen. Doch während jener machtvoll die Harfe geschlagen habe, so klimpere er nur mit der Zither.

[2]) Wenn in der *Vaulundurs Saga* Baudvilde das eine Auge Vaulundur's persönlich aussticht, so durchschneiden hier in *Drachmann's Dichtung* Grimur und Gramur, die Königssöhne, dem Schmiede persönlich die Sehnen an den Füssen.

lieferung als einzige Quelle, so trat dagegen bei Drachmann die Vkv. hinter der jüngeren Überlieferung zurück.

Der ThS. entstammmen: Die Person des Reigin, der Bericht von Vølund's Abkunft, die Fertigung des Federhemdes und die Entweichung Vølund's vermittelst desselben.

c) In England.

Angus Comyn: 'Wayland the Smith'. Drama in Five Acts. London, 1898.

(Übersetzung von J. Börsch's Drama 'Wieland der Schmied'.)

Der Vergleich des englischen Textes mit dem deutschen Original lässt erkennen, dass am Texte einige Änderungen im Sinne von J. E. Wülfing vorgenommen wurden.

In seiner Recension des Börsch'schen Dramas (s. oben S. 189) tadelt Wülfing „den zu häufigen Wechsel des Schauplatzes, der das Stück bühnentechnisch unmöglich macht" und zeigt zugleich, wie sich diesem Mangel durch eine leichte Überarbeitung nachhelfen liesse.

Wülfing meint a. a. O., dass die 5. Scene des II. Aufzugs — 12 Zeilen Selbstgespräch Wieland's, S. 48 f. — als „bei Seite" an die nächste angefügt werden könnte. In der Übersetzung findet nun die Vermengung beider Scenen statt (S. 51 f.), indem Bathilda noch während des Selbstgespräches Wayland's erscheint (neu eingeschobener Dialog zwischen beiden), dann aber das Eintreten des Königs den Scenenwechsel erspart (im Originale begibt sich Wieland zum Könige).

Auch das von Wülfing beanstandete „Ah" hinter den Worten der Königin, IV, 3 (S. 78), ist gestrichen und die Stelle rektifiziert.

Endlich ist das (gleichfalls von Wülfing erwähnte) Versehen der fälschlichen Anrede Hornbogs mit dem Namen Eigel (s. oben S. 188, Anm. 1) behoben.

Ausser diesen (von Wülfing beeinflussten) Änderungen zeigt der englische Text noch folgende Abweichungen:

I. 1 (Börsch, S. 4) ist der Monolog Alwit's (diese erzählt vom Kampfe gegen Nidung und dessen Ursache, ferner von dem wiedererwachten Walkürendrange) in einen Dialog zwischen Allwhite und Swanwhite aufgelöst (Comyn, S. 2).

III, 1 (Börsch, S. 56) — Scene, wie sich Regin mit den 5 Gesellen in den Hinterhalt legt — enthält einen Zusatz von 6 Zeilen Selbstgespräch Regin's, in welchem der eitle Geck die Überzeugung von Bathilda's Liebe zu ihm ausspricht (Comyn, S. 61).

Noch sind die Namensbezeichnungen der Übersetzung hervorzuheben. Preface S. VI f. äussert sich darüber Comyn:

"The translator has throughout followed the Anglo-Saxon tradition, restoring to the personages and divinities their ancient Anglo-Saxon or Old English names, thus for example Niding becomes Nithhad, Wieland, Wayland, Odhin, Woden (viz., Wodenesdag, Wednesday)" etc. [1])

Im übrigen ist die genaue Wiedergabe des deutschen Originals durch den englischen Text hervorzuheben. [2])

Nachtrag. Zu den afr. Anspielungen (s. oben S. 31 ff.).

Galanz-Stelle in 'Le Roman de Thèbes'.

(Von Herrn Professor Breymann mitgeteilt.)

V. 1561 ff. (Ausg. von L. Constans, Paris 1890) berichten von dem von Galanz gefertigten Schwerte des Helden Tydée:

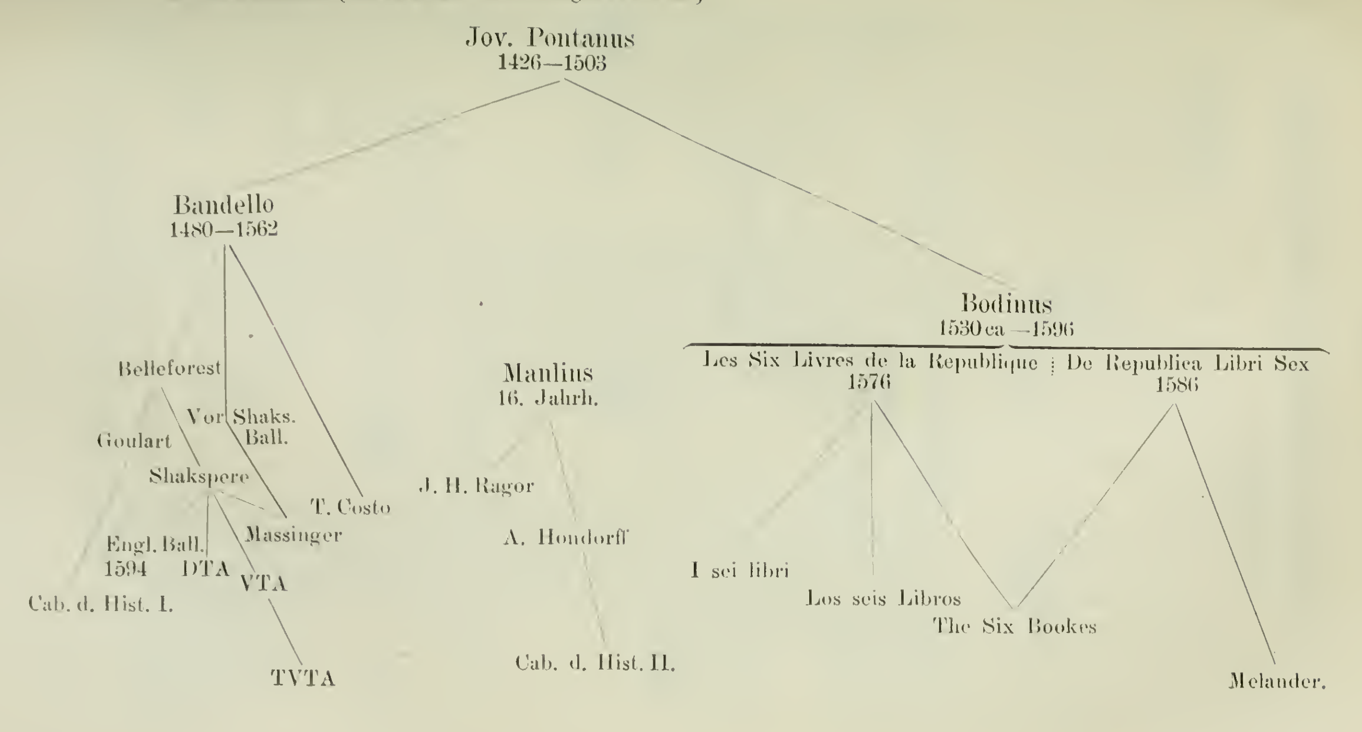
Galanz li fèvre la forja
Et danz Volcans la tresgeta:
Treis deesses ot al temprer
Et treis fees al tresgeter.

---

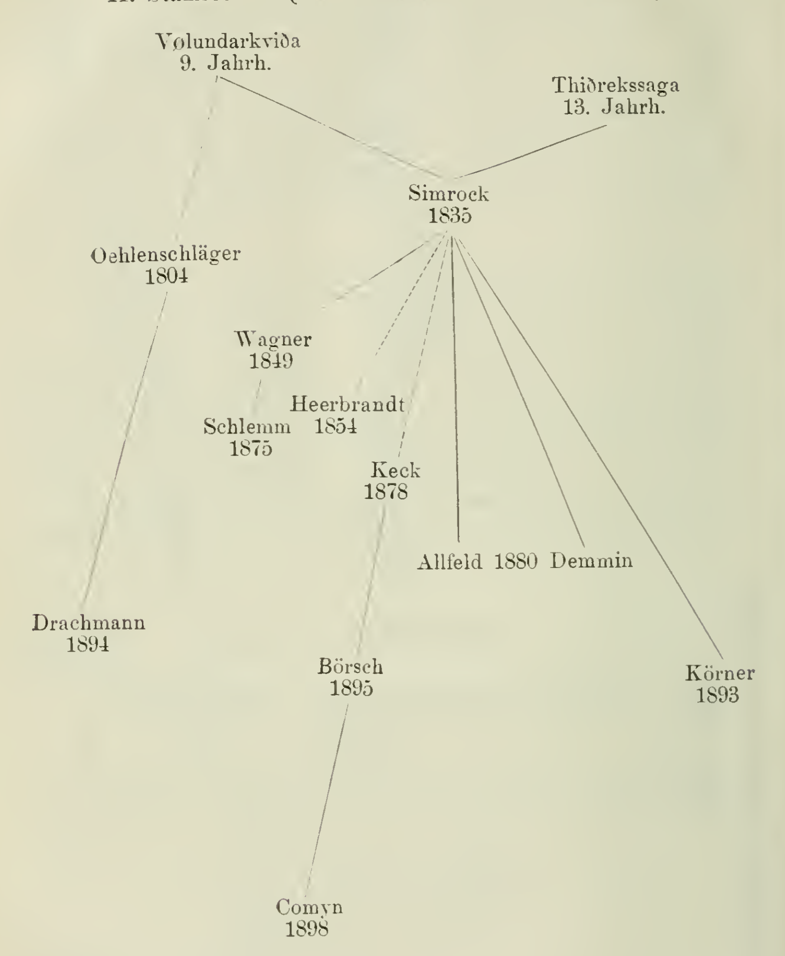
[1]) Die weiteren anglisierten Namen: Eadwin (Otwin), Eadgar (Ottar), Egil, Slayfeather, Wittic, Ising, Boarwin, Thankred.

[2]) Siehe den Stammbaum der neuzeitlichen Bearbeitungen der Wielandsage auf S. 224. Doch können durch diesen Stammbaum nur die Hauptquellen der einzelnen Dichtungen zum Ausdruck gebracht werden, nicht aber die verschiedentlichen Nebenquellen; die Prosadichtungen sind durch durchbrochene Linien gekennzeichnet.

I. Stammbaum (mittelalterl. Mohrengeschichten).



II. Stammbaum (neuzeitliche Wieland-Dichtungen).



Index.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.



MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XXVI.

DAS POLITISCHE UND RELIGIÖSE TENDENZDRAMA DES 16. JAHRHUNDERTS IN FRANKREICH.

ERLANGEN & LEIPZIG.

A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).

1903.

DAS POLITISCHE UND RELIGIÖSE

TENDENZDRAMA

DES

16. JAHRHUNDERTS

IN

FRANKREICH.

VON

DR. FRITZ HOLL.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1903.

Vorwort.

An dieser Stelle sei zunächst der herzlichste Dank den Herren ausgesprochen, welche diese Arbeit durch Rat und That gefördert haben. In erster Linie meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Breymann für die freundliche Zuteilung des Themas und seine liebenswürdige und mühevolle Unterstützung, sowie Herrn Professor Dr. Schick für seine Mitteilungen und die Durchsicht der Korrekturen.

Ebenso herzlich danke ich Herrn Émile Picot in Paris für die gütige Überreichung seiner Veröffentlichungen und für seine wohlwollenden Ratschläge; Herrn Petit de Julleville für sein freundliches Interesse, Herrn Théophile Dufour, ancien directeur de la bibliothèque de la Ville de Genève, für die gütige Übersendung seines Neudruckes der *Comédie du monde malade* von *Bienvenu*; ferner ihm und Herrn Archivar Dufour-Vernes für ihre Beihilfe beim Studium der Genfer Ratsregister; den Herren Professor Dr. Morf, Dr. Degenhart, Dr. Leykauff, Eugène Morel und insbesondere Herrn Gesandtschaftssekretär J. Mayer in Paris für freundliche Aufschlüsse und Nachforschungen; Herrn Jos. Jakob für Durchsicht der Übersetzungen aus dem Lateinischen; endlich der Staats- und der Universitätsbibliothek zu München, den Bibliotheken zu Berlin, Strassburg, Freising, Wolfenbüttel und Genf; den Bibliotheken de l'Arsenal, Mazarine und Ste. Geneviève, der protestantischen Gesellschaft, und der Nationalbibliothek zu Paris, die ihre Schätze in entgegenkommendster Weise zur Verfügung stellten, letzterer noch speziell für die Überlassung des Manuskripts der Moralität *Mars et Justice*.

Inhalt.

Benützte Literatur.

Altmeyer, J. J.: Les Précurseurs de la Réforme. Paris. 1886. 2 vols. 8⁰.

Aneau, Barthélémy: Lyon Marchant. Satyre Françoyse sur la Comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans et sur les choses memorables depuys l'an mil cinq cens vingt quatre . . . Lyon. 1542. 8⁰. [Paris. Bibl. Nat. Invent, Rés. Ye 1,657]. Neudruck von Silvestre, Lyon. 1831. 8⁰.

Annales Calviniani. in: Corpus Reformatorum. 2. Reihe. vol. 22.

Anon.: Les Classiques du Protestantisme français. Paris. 1885. 4⁰.

Anon.: Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François Ier (1515—1536), p. p. Ludovic Lalanne. Paris. 1854. 8⁰.

Anon.: Mars et Justice. Moralité. Ms. Paris, Bibl. Nat. fonds français 24340. fol.

Anon.: Le Mistére du Viel Testament. p. p. James de Rothschild. Paris. 1878 ff. 5 Bde. 8⁰.

Anon. [P. M.]: La Rocheloise, tragedie, où se voient les heureux succez et glorieuses victoires du Roy Tres Chrestien Louys XIII . . . par P. M. Troyes. 1629. 8⁰.

d'Aubigné, Merle, J.-H.: Histoire de la Réformation en Europe. P. 1863 ff. 7 vols. 8⁰.

Badius, Conrad: Satyres Chrestiennes de la Cuisine Papale . . . (Genève. 1560.) Neudruck, Genève. 1859. 8⁰.

— —: Comedie du Pape malade et tirant à la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimees, et les

entreprises et machinations qu'il fait auec Satan et ses supposts pour maintenir son siege Apostolique et empescher le cours de l'Euangile, sont cathegoriquement descouuertes. Traduite de vulgaire Arabic en bon Romman et intelligible, par Thrasibule Pheuice . . . s. l. 1561. 8⁰ u. Genève (mit Marchant converti) 1591. 8⁰. Neudruck, Genf. 1861. 8⁰.

Bahlmann, Dr. P.: Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Lpz. 1896. 8⁰.

— —: Das Drama der Jesuiten. Eine theatergesch. Skizze, in: Euphorion, Zeitschr. f. Lit.-Gesch. 1895, II, 271 ff.

Barran, Henri de: L'Homme justifié par Foy, tragique comedie françoise à 12 pers. en 5 actes . . . s. l. s. i. 1554. 8⁰.

Baum, J.-G.: La Maniere et Fasson qu'on tient es lieux etc. (Première Liturgie des Égl. réf. en France de l'an 1533). Strassburg. 1859. 8⁰.

Baum, J. W.: Theodor Beza nach handschriftlichen Quellen dargestellt. Lpz. 1843. 2 Bde. 8⁰.

Becher, Rich.: Die Ansichten des Erasmus über die Erziehung etc. Lpz. 1890. 8⁰.

Bellaud, J.-B.: Bergerie Tragique des guerres et tumultes ciuiles . . . A Lyon. 1574. 8⁰. [Paris, Bibl. Mazarine 35270].

Belleau, Remy: Œuvres poétiques p. p. Ch. Marty-Laveaux. Paris. 1878. 2 Bde. 8⁰.

Belyard Simon, Vaîlegeois: Le Guysien, ou Perfidie Tyrannique commise par Henry de Valois es personnes des illustriss., . . . Princes Loys de Loraine Cardinal, . . . et Henry de Loraine Duc de Guyse . . . A Troyes MDLXXXXII. 8⁰.

— —: Charlot, Eglogue Pastorelle sur les miseres de la France et la tres heureuse et miraculeuse deliurance de tres magnanime et tres illustre Prince Monseigneur le Duc de Guyse . . . Troyes MDLXXXXII. 8⁰.

Bétant, E.-A.: Notice sur le Collège de Rive. Genève. 1866. 8⁰.

Bèze, Théod. de: Histoire ecclésiastique des Églises ré-

formées au Royaume de Fr., p. p. G. Baum et Éd. Cunitz. Paris. 1883 ff. 2 Bde. 8°.

— —: Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham. Neudruck (nach Genf 1576). Paris. 1856. 8°.

Bibliothèque des Écrivains de la Compagnie de Jésus ou Notices Bibliographiques: première série, p. p. les PP. Aug. et Al. de Backer. Liège. 1853 ff. 7 vols. 4°. 2de série, p. p. P. Aug. Carayon et Carlos Sommervogel. Brux. 1890 ff. 8 vols. 4°.

Bienvenu, Jacques: Le Triomphe de Jesus-Christ, Comedie apocaliptique traduite du Latin de Jean Foxus Anglois en rithme françoise. Genève. J. Bonnefoy pour J. Bienvenu. 1562. 4°.

— —: Poesie de l'Alliance perpetuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Geneue, faite l'an 1558; item une comedie du monde malade et mal pansé, recitée au renouuellement desdites Alliances a Geneue le deuxieme jour de may 1568 (Genève 1568. 8°). Neudruck herausg. v. Théophile Dufour: Comedie d. Monde malade etc. Genève. 1882. 8°.

— —: Comedie facecieuse et tres plaisante du voyage de Frere Fecisti en Provence vers Nostradamus. Pour sçavoir certaines nouuelles des Clefs de Paradis et d'Enfer que le Pape avoit perdues. Imprimée à Nismes. 1589. 8°.

Billard, Claude: La Mort d'Henri IV, tragédie en 5 actes et en vers: représentée devant la Reine Marie de Médicis, en 1610, l'année même de la mort d'Henri IV. Paris. 1806. 8°.

Böhm, K.: Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's etc. (Münchener Beitr. Nr. XXIV). Erl. u. Lpz. 1902. 8°.

Bonet-Maury, G.: Le Monde malade et mal pansé ou la Comédie protestante au XVIe siècle, in: Bulletin du Prot. fr. (s. d.) 1895, pp. 210 ff.

Bonnivard, Fr., prieur de St. Victor: Chroniques de Genève, p. p. Gust. Revilliod. Genève. 1867. 2 vols. 8°.

Bosquier, Philippe, Montois, Religieux en l'ordre de S. François en la Province de Flandre: Tragedie Nouvelle dicte le Petit Razoir des Ornemens Mondains, en

laquelle toutes les miseres de nostre temps sont attribuées tant aux Heresies qu'aux Ornemens superflus du corps. Mons. 1589. 8⁰.

Bossuet J.-B.: Histoire des Variations des Églises protestantes, nouv. éd. Paris. 1807. 8⁰.

Bounin, Gabriel: Tragedie sur la Defaite et Occision de la Piaffe et de la Picquorée etc. Paris. 1579. 8⁰.

Boysse, E.: Le Théâtre des Jésuites. Paris. 1880. 8⁰.

Brouchoud, C.: Les Origines du théâtre de Lyon. Lyon. 1865. 8⁰.

Buchananus, G.: Jephtes, sive Votum, tragoedia. Lutetiae. 1557. 8⁰.

Buchwald, Dr. G.: Ein Reformationsschauspiel im J. 1540 in Paris aufgeführt, in: Arch. f. das Stud. d. neueren Spr. u. Lit. 1884, LXXI, p. 299 ff.

Buget, F.: Études sur Nostradamus, in: Bulletin du Bibliophile. Paris. 1860 u. 1861.

Bulletin du Prot. fr. s. Société de l'Hist. etc.

Buisson, Ferd.: Sébastien Castellion. sa vie et son œuvre. Paris. 1892. 2 vols. 8⁰.

Calvin. John: Letters of . . ., herausg. v. Dr. Jules Bonnet, Philadelphia. s. a. (franz. Ausgabe 1854). 3 vols. 8⁰.

Canisii, Beati Petri S. J.: Epistulae et Acta. herausg. v. Otto Braunsberger S. J. Friburgi Brisgoviae. 1898. 3 vols. 8⁰.

Capefigue: L'Église pendant les quatre derniers siècles, Paris. 1854. 3 vols. 8⁰.

Chantelouve, François de: La Tragedie de feu Gaspar de Colligni, jadis Admiral de France . . . s. l. 1575. 8⁰. Neudruck mit der Guisiade 1744. 8⁰.

[Chappuzeau, Samuel]: Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade, p. p. J.-J.-G. Galiffe et Ed. Fick. Genève. 1862. 8⁰.

Charpenne, P.: Histoire de la Réforme et des Réformateurs de Genève. P. 1861. 8⁰.

Chasles. É.: La Comédie en France au 16e siècle. P. 1862.

Chastellain, Georges: Œuvres de, p. p. Monsieur le

unique du Roi. et Duchesse de Berry. à 5 personnages. Paris. 1559. 8°.

Duchesne, Jos: L'ombre de Granier Stoffacher. tragicomedie . . . Genève. 1584. 8°.

Dufour. Th. et Alb. Rilliet: Le Catéchisme français de Calvin etc. I. Notice historique p. A. Rilliet. II. Notice bibliographique sur — et sur les autres livres impr. à Genève et à Neuchatel . . . (1533—40). Genève. 1878. 8°.

Duhr, Bernhard, S. J.: Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu. Freiburg i. B. 1896. 8°.

Du Méril, Édélestand: Études sur quelques points d'archéologie et d'hist. litt. P. 1862. 8°.

Du Tilliot, Mr.: Mémoires pour servir à l'histoire de la Fête des Fous etc., Laus. et Gen. 1751. 8°.

Du Val, Pierre: Le Théâtre mystique de — et les Libertins Spirituels de Rouen au 16e s., p. p. Émile Picot. Paris. 1882. 8°.

Dyalogus nouus et mire festiuus ex quorundam virorum salibus cribratus. non minus eruditionis quam macaronices amplectens. Epigramma J. A. B. ad lectorem etc. s. l. s. d.

Eicken, Dr. H. v.: Gesch. und System der mittelalterl. Weltanschauung. Stuttgart. 1887. 8°.

Émond, G.: Histoire du Collège de Louis-le-Grand. Paris. 1845. 8°.

Erasmus Rotterdamus: Opera Omnia. Lugduni Batavorum. 1706. 4°.

Félice, G.-A.: Hist. du Protestantisme de Fr. 2e éd. Paris. 1880. 8°.

Floquet, A.: Hist. des Conards de Rouen in: Bibl. de l'École des Chartes. Paris. 1840. 8°.

Förstemann, C. E.: Über die erste Ausgabe der Colloquia familiaria des Erasmus. Halle. 1839. 8°.

Fonteny, Jacques de: Cleophon. tragedie en 5 actes. conforme et semblable à celles que la France a veues durant les guerres civiles, p. J. D. F. Paris. 1600. 4°. [Paris, Bibl. Nat. Invent. Y. Th. 3517].

Fournel, V.: Curiosités théâtrales anciennes et modernes etc. Paris. 1859. 8°.

Fournier, Éd.: Le théâtre français avant la Renaissance, 1450—1550, Paris. s. a. [1872]. 8°.

— —: Le théâtre français au 16e et au 17e siècle. Paris. s. a. 2 Bde. 8°.

Franke, O.: Terenz und die lateinische Schulkomödie. Weimar. 1877. 8°.

Gachi, Frere Jehan — de Cluses: Trialogue nouueau cõtenãt lexpression des erreurs de Martin Luther. Les doleãnces de Jerarchie eccl̃iastĩq Et les triũphes de verite inuincible. Edit par hũble religieulx . . . Des freres mineurs les moindre. Yma summis. S. l. n. d. (Genève. 1524). 4°.

Galiffe, J.-A.: Matériaux pour l'hist. de Genève. Genève. 1829. 2 vols. 8°.

Garnier, Robert: Les Tragedies. Saumur. 1602. 8°, u. herausgeg. v. W. Förster, in: Samml. fr. Neudr., Bd. 3—5. Heilbronn. 1883. 8°.

Gaufrès, M.-J.: L'esprit de Réforme avant Luther (d'après M. F. Rocquain), in: Bulletin du prot. fr. 1897.

Gaullieur, E.-H.: Étrennes nationales, faisant suite au conservateur suisse etc. Genève. 1845 (I) 1854 (II) 1855 (III).

Geiger, Ludwig: Zwei Abhandlungen über Reformationsgeschichtliche Schriften I. Das Spiel zu Paris 1524. Arch. f. Lit.-G. 1875. V, 543 ff.

Gnapheus Guilielmus: Acolastus de filio prodigo comoedia . . . apud Hagienses. MDXXIX. 8°.

Godard, Jean: Les Œuvres. Lyon. 1594. 2 Bde. 8°.

Godet, Phil.: Histoire littéraire de la Suisse française. Paris. 1895. 8°.

Goedeke, K.: Grundriss zur Gesch. der deutsch. Dichtung. 2. Aufl. Dresd. 1884/98. 6 Bde. 8°.

Gosselin, E.: Recherches sur les origines et l'hist. du Théâtre à Rouen avant Corneille, in: Revue de la Normandie 1867, VII, p. 542 ff., 803 ff., 958 ff.; 1868. VIII, 34 ff., 158 ff., 242 ff.

Goulart, Simon: Pastorale sur l'Alliance perpétuelle. Genève. 1585. 4°.

Graf: Essai sur la vie et les écrits de Lefèvre d'Étaples. Strassb. 1842. 8°.

Grévin, Jaques (sic): Le Théâtre de . . . de Clermont en Beauvaisis. Paris. 1561. 8°.

Grezin, Jacques: Advertissements faictz à l'homme, par les fleaux de nostre Seigneur, de la punition à lui deüe par son peché, comme est aduenu depuis trois ans . . . A Angoulesme. MDLXV. 4°. Paris [Bibl. Nat. Inv. Res. Ye. 429].

Gringore, P.: Œuvres complètes de . . ., p. p. MM. Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon. Paris. 1858. 8°.

Haag, Eug. et Ém.: La France protestante ou Vies des Protestants français etc. Paris. 1846—59. 9 vols. 8°. — 2e éd. p. p. H. Bordier. Paris. 1877—88. 6 vols. 8°.

Habert, François: Les Dicts des Sept Sages de Grèce . . . auec une egloglue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin . . . Paris. 1549. 8°.

Hazlitt, W. C.: A Manuel for the Collector and Amateur of Old English Plays. London. 1892. 4°.

Héricault, Ch. d': Gringore et la politique bourgeoise (Préf. de Gringore, Œuvres).

Holstein, Dr. H.: Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrh. Halle. 1886. 8°.

D'Huart, M.: Le Théâtre des Jésuites. Ire Partie (Introduction): Des exercices dramatiques dans les établissements d'instruction au m.-â. et au 16e s. Progr. Luxemb. 1891. 8°.

Janssen, Johannes: Geschichte des deutschen Volkes. Freiburg i. B. 9. Aufl. 1883 ff. 7 Bde.

Julleville, L. Petit de: L'Histoire du théâtre en Fr. au m.-â. Les Mystères P. 1880. 2 vols. 8°.

— —: Les Comédiens en Fr. au m.-â. P. 1885. 8°.

— —: La Comédie et les mœurs en Fr. au m.-â. P. 1886. 8°.

— —: Répertoire du Th. comique en Fr. au m.-â. P. 1886. 8°.

Jundt, Aug.: Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Strassburg. Progr. Strassb. 1882. 4°.

Kampschulte, F. W.: J. Calvin, seine Kirche, sein Staat. Bd. I. Lpz. 1869. Bd. II herausgeg. von Walter Götz. ibd. 1899.

Kawerau, Dr. G.: Reform und Gegenreformation. Freibg. 1894. 8°.

Kirchenlexikon, Wetzer und Weller's, od. Encyclopädie der kath. Theologie und ihrer Hilfswissenschaften. 2. Aufl. v. J. C. Hergenröther u. Dr. F. Kaulen. Freibg. i. B. 6 vols. 1882 ff. 8°.

Kneisel, Dr. B.: Beiträge zu Erasmus' Colloquien. Progr. Naumburg. 1897. 4°.

Kraus, Fr. X.: Geschichte der Renaissance. Freiburg. 1901. 4°.

— —: Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg. 1896. 8°.

La Croix, Antoine de: Tragi-comedie. L'argument pris du troisieme chapitre de Daniel: auec le Cantique des trois enfans, chanté en la fornaise. Paris. 1561. 8°.

Lancel, Anthoine: Le Miroir de l'Union belgique, auquel se represente l'Etat ou elle a este reduite passe plusieurs années, et le moyen par lequel l'Eternel l'a maintenu et maintient, nonobstant tout les empeschemens de la tiranie Espagnolle, le tout en forme de Tragi-comedie. s. l. 1604. 8°.

Lanson, G.: La Littérature française sous Henri IV, in: Rev. des Deux Mondes, 107 (1891), p. 369 ff.

La Taille, Jehan de: Les Œuvres poetiques de . . . Paris. 1602. 8° und p. p. René de Maulde, Paris. 1879. 8°. vol. 1—4.

Lavisse, E. et Rambaud, A.: Hist. générale du 4e siècle à nos jours t. IV u. V. Paris. 1894. 8°.

Lefranc, Abel: Les Idées religieuses de Marguerite de Navarre d'après son œuvre poétique (Les Marguerites et les dernières Poésies). in: Bulletin du Prot. fr. 1897 (vol. 46) u. 1898 (vol. 47).

Lenient, C.: La Satire en France I.: au m.-â. P. 1859 II.: ou la litt. militante au 16e s. Paris. 1877. 2. Aufl. 1886. 8°.

Leroux de Lincy: Essai sur la vie et les ouvrages de Marguerite d'Angoulème, Paris. 1853. 8⁰ (Extr. du 1er vol. de l'Heptameron etc.).

Leroy, Onésime: Études sur les Mystères etc. Paris. 1837. 8⁰.

Levavasseur, G.: Études sur le rôle de quelques poètes dans les guerres civiles de religion. Caen. 1875 (Extr. de l'Annuaire Normand 1874).

Loyola, Ignacio de: Cartas de . . ., fundador de la Compania de Jesus. Madrid. 1874—89. 6 Bde. 8⁰.

Macropedii: Omnes Georgii . . . Fabulae Comicae. s. l. 1552. 8⁰.

Maison neufve Berruyer, Jean de la: Colloque Social de Paix, Justice, Misericorde et Verité, pour l'heureux accord de tres Augustes, et tres magnanimes Roys de France et d'Espaigne par — A Paris . . . 1559. 8⁰. [Paris, Bibl. Nat. Ye 1,739.]

Malingre, Matthieu: Moralite de la maladie de Chrestiente a XIII personnages: en laquelle sont monstrez plusieurs abus, aduenuz au monde par la poison de peche et lhypocrisie des hereticques s. l. s. d. (Neuchâtel. 1533).

Marc-Monnier: Genève et ses poètes etc. Paris-Genève. 1874. 8⁰.

Marguerite de Navarre: Marguerites de la Marguerite des Princesses. Lyon. 1547. 8⁰.

—: L'Heptameron des Nouvelles de Très haute et très-illustre Princesse, Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre, p. p. Leroux de Lincy. t. I—III. Paris. 1853/4. 8⁰. t. IV. p. p. L. Franck (Farces inédites, les Marguerites etc.) 1880. 8⁰.

—: Les Dernières Poésies de —, p. pour la première fois avec une introduction etc., p. Abel Lefranc. Paris. 1896. 8⁰.

Marot, Clément: Œuvres complètes, p. p. Du Fresnoy. La Haye. 1731. 4 vols. 4⁰.

Martin, L'Abbé Eugène: L'Université de Pont-à-Mousson. 1572—1768. Paris. 1891. 8⁰.

Masenius, J. S. J.: Speculum . . . Veritatis etc. Coloniae. 1664. 4⁰.

Massebieau, L.: De Ravisii Textoris comœdiis seu de comœdiis collegiorum in Gallia praesertim ineunte sextimo decimo saeculo. P. 1878. 8°.

Matthieu, Pierre: Troisième Edition de la Guisiade, Tragedie nouvelle. En laquelle au vray, et sans passion est representé le massacre du Duc de Guise. Lyon. 1589. Neudruck (Anonymus) s. a. (1744).

Matthieu, Pierre: Vasthi, premiere tragedie . . . Lyon. MDLXXXIX. 8°.

— —: Aman, seconde tragedie. Lyon. MDLXXXIX. 8°.

Maurenbrecher, W. v.: Gesch. der katholischen Reformation. Nördlingen. 1880. 8°.

Meaux, Le Vicomte de: Les luttes religieuses en Fr. au 16e s. Paris. 1879. 8°.

Mémoires et documents, p. p. la Société d'histoire et d'archéologie de Genève. 1841 ff. 8°.

Mertz, Dr. Georg: Die Pädagogik der Jesuiten etc. Heidelbg. 1898. 8°.

Montchrétien, A. de: Les Tragédies, p. p. L. Petit de Julleville. Paris. 1891. 8°.

— —: Traicté d'œconomie politique, p. p. Th. Funck-Brentano. Paris. 1889. 8°.

Morgenblatt für gebildete Stände. Tübingen. 1807—1865. 4°.

Moutarde, Eug.: Étude historique sur la Réforme à Lyon. (1520—1563). Gen. 1881. 8°.

Naogeorgus, Thomas, Straubingensis: Tragoedia alia nova mercator seu iudicium, in qua in conspectum ponuntur Apostolica et Papistica doctrina . . . s. l. 1590. 8°.

— —: Der Kauffmann oder das Gericht . . . in Teutsche Reymen gebracht durch M. Jacobum Rulichum Augustanum s. l. 1595.

— —: Le Marchant converti, tragedie excellente, en laquelle la vraye et fausse religion, au parangon l'une de l'autre, sont au vif representées, pour entendre quelle est leur vertu et effort, au cõbat de la conscience, et quelle doit estre leur issue au dernier iugement de Dieu, s. l. chez Jean Crespin 1558. 8°. — Seconde édition. Par Jean

Crespin. 1559. 8⁰. — Item suit apres la Comedie du Pape malade. Genève. 1591. 8⁰.

Nérée, R.-J.: Le Triomphe de la Ligue, Tragédie en 5 actes. Leyde. 1607. 8⁰.

Pachtler, G. M. [S. J.]: Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu etc. Berlin. 1887 ff. (Monumenta Germ. Paed. II, V. IX, XVI).

Paris, Louis: Le Théâtre à Reims etc. Reims. 1884. 8⁰.

Philippson: Les Origines du Catholicisme moderne. Brux. 1884. 8⁰.

Picot, É.: Les Moralités polémiques, ou la controverse religieuse dans l'Ancien théâtre fr. (Bulletin du Prot. fr. 1887, p. 168 ff., 225 ff., 337 ff.; 1892, p. 561 ff., 617 ff.

— —: La Sottie en France, in: Romania. 1878. VII, 236 ff.

— —: Le Monologue dramatique dans l'ancien théâtre français. in: Romania. 1886. XV, 358 ff.: 1887, XVI, 438 ff.; 1888, XVII, 207 ff.

— —: Le Théâtre mystique, siehe Du Val.

Pierrefleur, Pierre de: Mémoires de —, grand Banderet d'Orbe . . . (1535/61) p. p. A. Verdeil. Lausanne. 1856. 8⁰.

Plitt, Dr. G. L., u. Herzog, Dr. J. J.: Realencyklopedie für prot. Theologie u. Kirche, Lpz. 1877 ff. 18 vols. 3. Aufl. v. Dr. A. Hauck. Lpz. 1896 ff. 7 vols. 8⁰.

Polenz, G. v.: Geschichte des frz. Kalvinismus . . . Gotha. 1857/69. 5 vols. 8⁰.

Poncet, Simon: Colloque Chrestien . . . in: Regrets sur la France. Paris. 1589. 8⁰.

Recueil de farces, moralités et sermons joyeux publié d'après le manuscrit de la bibliothèque royale p. Leroux de Lincy et Francisque Michel. Paris. 1837. 4 vols. 8⁰.

Recueil, Nouveau — de farces françaises des XVᵉ et XVIᵉ siècles etc. p. p. É. Picot et Chr. Nyrop. Paris. 1880. 8⁰.

Registres du Conseil de Genève (Ms.).

Reinhardstöttner, K.: Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, in: Jahrb. f. Münch. Gesch. III, 53 ff. Bamberg. 1889. 8⁰.

Reusch, Dr. F. H.: Der Index der verbotenen Bücher. Bonn. 1883. 2 vols. 8°.

Reuss, Ed.: Geschichte der hl. Schrift des Neuen Testamentes. Braunschweig. 1874. 8°.

Ribadeneira, P. Petrus: Illustrium Scriptorum religionis Societatis Jesu Catalogus. (2da ed.) Antverpiae. 1608. 8°.

Rigal, Eug.: Esquisse d'une histoire du théâtre de Paris, 1548—1635. Paris. 1887. 8°.

— —: Le théâtre français. Paris. 1901. 8°.

— —: in: Julleville's Histoire de la langue etc.. Bd. III.

Rilliet, A., siehe Dufour, Th.

Rivaudeau, André de: Les Œuvres poétiques. p. p. C. Mourain de Sourdeval. Paris. 1859. 8°.

Roche-maillet, Gabriel Sieur de: La Vie de Scévole de Sainte-Marthe in Scaevolae etc. Tumulus.

Roget, Amédée: Hist. du peuple de Genève dep. la réf. jusqu'à l'escalade. Gen. 1870 ff. (1536—68.) 7 vols. (unvollendet).

Roset, Michel: Les Chroniques de Genève, p. p. H. Fazy. Genève. 1894. 8°.

Rossel, V.: Histoire littéraire de la Suisse romande etc. Genève. 1889. 2 vols. 8°.

— —: Hist. de la litt. fr. hors de France. 2e éd. Paris. 1897. 8°.

[Sainte-Marthe:] V. C. Scaevolae Sammarthani Quaestoris Franciae Tumulus. Lutetiae-Paris. 1630. 4°.

Sayous, A.: Études littéraires sur les écrivains fr. de la Réformation. Gen. 1842. 2 vols. 8°.

Schmid, Dr. K. A.: Geschichte der Erziehung etc. Stuttg. 1892. 4 Bde. 8°.

Schmidt, C.: Le mysticisme quiétiste en France au début de la Réformation, in: Bulletin du Prot. fr. 1858 VI, 448 ff.

Schmidt, E.: Thomas Naogeorgus, in: Allg. Deutsche Biogr. Bd. XIII (1886), 245 ff.

Senebier, Jean: Histoire littéraire de Genève. Genève. 1786. 3 vols. 8°.

Société de l'Histoire du Protestantisme français: Bulletin historique et littéraire. Paris. 1851 ff. (citiert als: Bulletin du Prot. fr.).

Soleinne, M. de: Catalogue de la Bibliothèque dramatique. P. 1843/4. 8⁰.

Steinhuber, Cardinal Andreas S. J.: Geschichte des Collegium Germanicum et Hungaricum in Rom. Freiburg i. B. 1895. 8⁰.

Süpfle, Dr. Th.: Gesch. des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Gotha. 1886/90. 3 vols. 8⁰.

Textor. Joh. Ravisius: Dialogi aliquot hactenus non editi etc. V . . . . [unleserlich] apud Regin Chauldière . . . 1530. 8⁰.

Tiron, Antoine: L'Histoire de l'Enfant prodigue, reduitte et estendue en forme de Comedie, et nouuellement traduitte de Latin en François . . . Matière tres-utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et amonitions qui y sont annexées. A Anvers. MDLXIIII. 8⁰.

— —: L'Histoire de Joseph, extraicte de la Saincte Bible et reduitte en forme de Comedie, nouuellement traduitte du Latin de Macropedius en langage Françoys, . . . A Anvers. MDLXIIII. 8⁰.

Toldo, P.: Le Théâtre de la Renaissance, in: Revue de l'Hist. litt. 1897, IV.

Tragedia, Ain — oder Spill gehalten, gehalten in dem künigliché Sal zu Parisz (s. l.) MDXXIIII. 8⁰.

Tragedie, La double — du Duc et Cardinal de Guyse, Freres, jouee a Blois le 23. et 24. Decembre 1588 . . . Imprimee a Paris en 1589, chez Fleurant des Monceaux, rue du bon Puis.

Tragedie, La — de François Spera . . . p. J. D. C. G. s. l. s. i. (Lausanne. 1608). 8⁰. [Paris, Ars. Bibl. B. L. 9715].

Tragedie des Rebelles, La —, ou sous les noms feints (sic) on void leurs conspirations . . . Paris. 1622. 8⁰.

Tragedie de Timothee Chrestien, Lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape pour ce qu'il

soustenoit l'Euangile de Jesus-Christ. Traduitte nouuellement de Latin en François. Lyon. 1563. 8⁰.

Vander Haeghen: Bibliotheca Erasmiana, Répertoire des Œuvres d'Érasme. Gand. 1893. 3 vols. 4⁰.

Verité, La — cachee deuant cent ans faicte et composee a six personnages: nouuellement corrigee et augmentee auec les autoritez de la saincte escripture . . . s. l. s. d. (Neufchâtel, Pierre de Vingle, 1533) u. V. c. comp. en rime françoise (Genève.) Antoine Cercia. 1559. 8⁰.

Vesel, Claude de: La Tragedie de Jephté, traduicte du latin de G. Buchanan. Paris. 1566. 8⁰.

[Vigne, André de la]: Le nouueau monde auec lestrif du pourueu et de lellectif de lordinaire et du nomme . . . Sottise à huict personnaiges. Paris. s. d. [1508?] 8⁰.

Vincent, Philippe: Recherches sur les commencements et les premiers progrès de la Réformation en la ville de la Rochelle. 1693. 8⁰.

Virey, Jean de: La Machabee, tragoedie du Martyre des sept freres, et de Solomone leur mere . . . Rouen. 1598. 8⁰.

— —: Tragedie de la Diuine et Heureuse Victoire des Machabees sur le Roy Anthiocus . . . Rouen. 1611. 8⁰.

Vodoz, J.: Le théâtre latin de Ravisius Textor. Winterthur. 1898. 8⁰.

Weiss, Dr. J. B.: Lehrbuch der Weltgeschichte. Wien. 1872. 6 vols. 8⁰.

Weller, Emil: Das alte Volkstheater der Schweiz. Frauenfeld. 1863. 8⁰.

Wetterus, David: Discursus exhibens tres sermones de Comoediis: Quorum primus Comoedias laudat, Alter vituperat et damnat, Tertius distincte respondet. Basileae. 1629. 4⁰.

Zeidler, Jakob: Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie etc. (Bd. IV v. Litzmann's Theatergeschichtl. Forschungen.) Hamb. u. Lpz. 1891, und in: Blätter des Vereins für Landeskunde v. Niederösterreich XXVII.

Ziegler, Dr. Th.: Geschichte der Pädagogik etc. München.

1895. 8° (in: Baumeister's Handb. d. Erz.- u. Unterrichtslehre).

Zöckler: Handbuch der theologischen Wissenschaften. 1882 ff. 3 vols. 8°.

Anm. Die Titel folgender Werke finden sich bereits genau in den früheren Heften der Münchener Beiträge [1]) verzeichnet: *Ancien théâtre fr.* p. p. Viollet le Duc; Bapst, *Essai*; Beauchamps, *Recherches*; *Biographie Nouvelle;* Birch-Hirschfeld, *Geschichte*; Brunet, *Manuel;* Cloëtta, *Beiträge*; Creizenach, *Geschichte*; Darmesteter et Hatzfeld, *Le 16e siècle*; Ebert, *Entwicklungsgeschichte*; Faguet, *La Tragédie*; Fischer, *Zur Kunstentwicklung*; Goujet, *Bibliothèque*; *Histoire Universelle des Théâtres* etc.; Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung;* Jodelle, *Œuvres* p. p. Marty-Laveaux, u. in: *Anc. th. fr.*; Julleville, *Histoire de la langue* etc.; La Croix du Maine et Du Verdier, *Les Bibliothèques fr.*; Larivey, *Les Comédies* in: *Anc. th. fr.;* La Vallière, *Bibliothèque*; Mouhy, *Journal*; Parfaict, *Histoire*; Pasquier, *Recherches*; Picot, *Catalogue* etc.

Folgende Werke und Arbeiten konnten nicht mehr, oder nur mehr teilweise benützt werden: [Garnier, Claude]: *Chant Pastoral sur le trespas de feu Mgr. de Guise. Paris.* 1615. 8°. (Paris, Ars.-Bibl. 8697); H. Patry: *Le théâtre populaire protestant en Guyenne*, in: *Rev. d'art. dramatique* 15. Juli 1902, p. 248 ff. u. *Bull. du prot. fr.* 1901, 523 ff.; 1902, 141 ff.; Dr. A. Dürrwächter: *Das Jesuitendrama u. die literarhistorische Forschung am Ende des Jahrhunderts* in: *Hist.-Pol. Bl.* 1900 (124), 276 ff.; id.: *Aus der Frühzeit des Jesuitendramas*, in: *Jahr.-Ber. d. hist. Vereins Dillingen* 1897 (IX) pp. 1 ff. (Daselbst weitere Lit.- Angaben).

[1]) Klein, *Der Chor.* p. IX ff.; Fest, *Der Miles gl.*, p. IX ff.; Ebner, *Beitrag*, p. X ff.; Buchetmann, *Rotrou's Antigone*, p. VIII ff. Böhm, *Beiträge*, p. X ff.

Einleitung.

Über den Einfluss der religiösen Bewegung des 16. Jahrhunderts auf das französische Theater jener Zeit besitzen wir einige sehr verdienstvolle und grundlegende Abhandlungen. Aber im allgemeinen beschäftigen sich dieselben nur mit den hauptsächlichsten Erscheinungen, während reiches Material noch sehr zerstreut und schwer zugänglich ist. Auf den folgenden Seiten soll nun versucht werden, dieses zu sammeln, zu sichten und eine noch fehlende übersichtliche und zusammenfassende Darstellung jenes Einflusses zu geben, wie es H. Holstein für die deutsche Literatur unternommen hat.[1]) Während sich aber Holstein angesichts der Überfülle seines Stoffes gedrängtester Kürze in seinen Angaben befleissigte, soll im Folgenden durch Analyse der teilweise nur dem Titel nach bekannten Stücke gezeigt werden, welche Rolle die Reformation im Theater, und welche Rolle das Theater in der Reformation spielt.

Diese wurde lange Zeit nur wenig beachtet. Die Brüder Parfaict hatten die protestantischen Dramen und Tendenzstücke als unwürdig aus ihrer *Histoire du théâtre français* (1735 ff.) ausgeschlossen. Vollständiger sind andere Nachschlagewerke wie Beauchamps' *Recherches* (1735), die *Histoire univ. des*

---

[1]) *Die Reformation im Spiegelbild der dram. Lit. d. 16. Jahrh.* Halle. 1886. 8°. (Über Holstein's einseitigen Standpunkt cf. Koch. *Z. f. vgl. Lit.-Gesch.* N. F. 1890, III, 158; Herbst, *D. Lit.-Bl.* 1888, Nr. 39; Reinhardstöttner, *Zur Gesch. des Jes.-Dramas in M.* p. 59).

théâtres (1780) und besonders La Vallière's *Bibliothèque du Th. fr.* (1756 ff.). Aber auch letzterer kennt von protestantischen Tendenzdramen nur den *Pape malade* und den *Marchand converti* (III, 263 ff.).

Dagegen standen aus den letzten Jahrzehnten eine Reihe wertvoller Studien zu Gebote. Als Ausgangspunkt vorliegender Arbeit ist Picot's leider unvollendeter Aufsatz *La Moralité polémique et la Controverse religieuse dans l'ancien théâtre français* anzusehen.[1] Ausserdem fusste der Verfasser dieser Abhandlung auf den übrigen, gleichfalls in Repertoireform gehaltenen Arbeiten dieses Gelehrten [2], sowie auf den bekannten Werken Petit de Julleville's, die ihm reiches Material, wertvolle bibliographische Angaben und eine Fülle von mustergiltigen Urteilen boten.[3] Lenient's Gesamturteil über die religiöse Polemik des 16. Jahrhunderts hat auch heute noch Giltigkeit; dabei sind auch die Haupterscheinungen der dramatischen Satire vortrefflich charakterisiert, wenngleich eine Reihe von Einzelheiten der Richtigstellung bedarf [4]).

Ausserdem hat Bapst in einigen Kapiteln gegenwärtiges Thema gestreift.[5] Doch enthalten seine Listen von Tendenz- und politischen Dramen schwere Irrtümer.[6] Für das Renaissance- und das biblische Drama lag Faguet's *Tragédie française* (1883) vor; namentlich das biblische Drama ist dort mit einer Liebe behandelt, die mehr seinen Vorzügen als

---

[1]) *Bulletin du Prot. fr.* 1887, XXXVI, p. 168 ff., 225 ff., 337 ff.; 1892, XLI, 561 ff., 617 ff.

[2]) *La Sottie en France,* in: Romania 1878, VII, 266 ff.; *Le Monologue dramatique etc.* ibid. 1886, XV, 358 ff.; 1887, XVI, 438 ff.; 1888, XVII, 207 ff.

[3]) *L'Hist. du théâtre en France au m.-â. Les Mystères. P.* 1880. 2 vols. 8⁰. — *Les Comédiens en Fr. etc. P.* 1885. 8⁰. — *La Comédie et les Mœurs* etc. *P.* 1886. 8⁰. — *Répertoire du Th. Comique* etc. *P.* 1886. 8⁰. — *Histoire de la langue et de la litt. fr.* etc. vol. III. 16e siècle. P. 1897. 8⁰.

[4]) *La Satire en Fr. au 16e siècle.* P. 1886.

[5]) *Essai sur l'Histoire du Théâtre,* P. 1893.

[6]) S. 138 u. 139. Von den aufgeführten Werken Habert's enthält nur die *Les dicts des sept Sages en Grèce* etc. betitelte Schrift eine dramatische *Églogue* polemischer Tendenz.

seinen Fehlern gerecht wird.[1]) Infolge der eingehenden Würdigung, die daselbst speziell die technische Seite gefunden hat, konnte der Verfasser sein Hauptaugenmerk dem religiös-polemischen Charakter dieser Dichtungsgattung zuwenden. Vortrefflich kamen ihm hiebei auch die prägnanten Urteile zu statten, die Morf über einige der hier behandelten Stücke fällt.[2])

Dagegen bot die flüchtige, in Briefform gehaltene Studie Levavasseur's wenig Brauchbares.[3])

Über das Theater in Genf fand sich das Material teilweise schon bei Marc-Monnier[4]), bei Godet[5]), und nach dem neuesten Stande der Forschung in Rossel's *Hist. litt. de la Suisse romande* (1889) verwertet. Dasselbe wurde insbesondere an der Hand von Roget's eingehender Darstellung des calvinischen Staates[6]) und der einschlägigen Jahrgänge der handschriftlichen *Registres du Conseil de Genève*, sowie der in den *Annales Calviniani*[7]) enthaltenen Angaben ergänzt. Zur Kenntnis der Ansichten der Reformatoren über das Theater diente vor allem die von Herminjard[8]) und den Herausgebern des Corpus Reformatorum[9]) veröffentlichte *Correspondenz* der Reformatoren. Die protestantische Biographie der Brüder *Haag*, sowie deren noch unvollendete, von *Bordier* (1877 ff.) besorgte 2. Aufl.[9]), erwies sich als zuverlässiges Nachschlagewerk.

---

[1]) Cf. Stiefel. *Litt.-Bl.* 1885. 377 ff.; *Rev. d. 2 Mondes* 1893. p. 369; Delaporte, in: *Rev. pol. et litt.* 1899. Nr. 20.

[2]) *Gesch. der neueren franz. Lit.* I (1898).

[3]) *Études sur le rôle de quelques poètes dans les guerres civiles de religion.* Caen. 1875. 8⁰.

[4]) *Genève et ses poètes* (1874); cf. die widersprechenden Kritiken Z. f. frz. Spr. etc. XVIII, R. p. 202 ff.; XIX, R. p. 183. Vollmöll. *Jahr.-Ber.* III, 213 u. a.

[5]) *Hist. litt. de la Suisse fr.* (1895.)

[6]) *Hist. du peuple de Genève* (1870 ff.)

[7]) In dem *Corpus Reformatorum* N. F. XXI.

[8]) *Correspondance des Réformateurs dans les pays de l. fr.* 1886 ff. 8⁰ (unvollendet; umfasst die Jahre 1512—44).

[9]) 2. Serie. *J. Calvini Opp. Omnia* XI—XX. 4⁰ (umfasst die Jahre 1516—72).

Über das Jesuitendrama liegen bis heute nur sehr unzureichende Dokumente vor. Zeidler's allgemeine Bemerkungen waren als blosse Vermutungen mit Vorsicht zu benützen.[1]) Bahlmann's[2]) Versuch, eine genauere Kenntnis des Jesuitentheaters durch Einzelbibliographien anzubahnen, ist bisher vereinzelt geblieben. Reinhardstöttner's Einleitung zu seiner *Geschichte des Jesuitendramas in München* (1888) dürfte wohl in den meisten Punkten allgemeine Giltigkeit beanspruchen. Auf ihn stützt sich der Aufsatz in Janssen's *Geschichte des deutschen Volkes* VII (1893), der ausserdem die von Pachtler veröffentlichten Studienordnungen der Gesellschaft Jesu[3]) ausgiebig benützt. Aus Pachtler schöpft auch Duhr[4]), dem überdies noch viele andere, bisher unbekannte Quellen zur Verfügung standen; er bietet zwar nicht den besten, aber den eingehendsten Überblick über das Jesuitentheater vornehmlich in Deutschland, ohne dass er jedoch ein Zurückgehen auf seinen Gewährsmann Pachtler überflüssig macht. Bestimmte Daten über die ersten Anfänge des Jesuitendramas finden sich wenig, gar keine über seine Anfänge in Frankreich. Boysse betitelt zwar sein Buch *Le Théâtre des Jésuites* (1880), eilt aber nach einer sehr allgemeinen, vielfach anfechtbaren Einleitung zu den Aufführungen des Collège de Clermont und des Coll. Louis le Grand im 17. u. 18. Jahrhundert. Ich sah mich daher hauptsächlich auf die spärlichen Angaben der Bibliographien von Backer und Sommervogel angewiesen.[5])

Endlich wurde noch eine grössere Anzahl von Spezialuntersuchungen und geschichtlichen Werken und vor allem die behandelten Stücke selbst zu Rate gezogen.

---

[1]) *Studien und Beiträge zur Gesch. des Jes.-Dramas*, in: Litzmann. *Theatergesch. Forsch.* 1891, IV.

[2]) *Jesuitendramen der niederrhein. Ordensprov.* (1896). — *Das Drama der Jes.*, in: Euphorion 1895, II. 271 ff.

[3]) *Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Soc. Jesu*, in: Monumenta Germ. Paedag. 1887 ff.

[4]) *Die Studienordnung der Gesellschaft Jesu.* 1896 ff.

[5]) *Bibliothèque des Écrivains de la Cie de Jésus.* 1e série, p. p. les PP. Aug. et Al. de Backer (1853 ff.); 2e série, p. p. P. A. Carayon et Carlos Sommervogel (1890 ff.).

Das Wort „Reform" oder „Reformation" hatte ursprünglich nicht den Sinn eines Schisma oder einer Rebellion, den man ihm heute allgemein beilegt.[1] Vielmehr war es einst der Ruf aller, die mit Schmerz und Entrüstung die Verweltlichung der Kirche und ihre Missbräuche sahen. Jahrhundertelang hatte Rom in dem Bestreben, die politischen Verhältnisse der Christenheit ebenso zu beherrschen, wie es als einzige Vermittlerin zwischen Gott und dem Menschen die Geister in blindem Gehorsam hielt, die Bedürfnisse der Gläubigen nach innerer Erhebung vernachlässigt. Die Päpste, meist einem der um den heiligen Stuhl intriguierenden römischen Adelsgeschlechter entstammend, trieben, anstatt sich um die kirchlichen und religiösen Interessen zu kümmern, Haus- oder italienische Politik und wetteiferten in der Rolle von Beschützern der heidnischen Renaissancebewegung.[2] Um die Mittel für ihre kostspielige Politik zu beschaffen, gestatteten sie die Käuflichkeit der kirchlichen Ämter, die so vielfach Unwürdigen zufielen, deren Unwissenheit oder Sittenlosigkeit öffentliches Ärgernis gaben.

Schon früh erhoben sich warnende Stimmen. Das 14. und 15. Jahrhundert sahen die missglückten Reformversuche eines Wiclif, Huss und Wessel. Um sein Ansehen besorgt, stimmte der Klerus selbst in den Ruf einer Reform der Kirche an „Haupt und Gliedern" ein. Doch scheiterten die zu diesem Zwecke einberufenen Konzilien von Pisa, Konstanz und Basel. Da bricht zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Reformation aus, und zwar in Frankreich zunächst unabhängig von der deutschen Bewegung, mit der sie erst später gemeinsame Sache macht. Hier ist sie anfänglich eine Begleiterscheinung oder eine Folge des Humanismus, der einerseits in seinem Kampfe gegen die Scholastik die grobe Unwissenheit und die Verweltlichung des Klerus mit bitterer

[1] Lavisse, *Hist. générale.* IV, 375 ff.; Ranke, *Frz. Gesch.* I, 168 ff.; Gaufrès, *L'Esprit de Rév. av. Luther*, in: *Bull. du Prot. fr.* 1897 (47) p. 15 ff.; Polenz, *Gesch. des frz. Calvinismus*, passim.

[2] Über die christliche Strömung in der Renaissance-Bewegung siehe F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2 (Renaissance u. Neuzeit) p. 1 ff. u. bes. p. 62 ff.

Satire verfolgt, andererseits die Bibel, die über einem Wust von Kommentaren und durch das Überhandnehmen der rein äusserlichen Religionsbethätigung nahezu vergessen worden war, weiten Kreisen erschliesst, und seinen Ausgaben den hebräischen und griechischen Urtext zu Grunde legt. *«La Renaissance, en faisant lire la Bible, avait fourni à la Réforme son grand levier.»* [1]) Reuchlin und besonders Erasmus mit seiner *editio princeps* des griechischen Neuen Testaments, seinen Ausgaben der lateinischen Kirchenväter etc. gelten als die Vorkämpfer der Reformation, obwohl ihnen ein Angriff auf die Kirche selbst fern lag und sie die Bewegung später bekämpften. In Frankreich geht diese von Lefèvre d'Étaples aus, der schon 1512 in seiner Vorrede zu den *Commentaires sur les épîtres de St. Paul* über die Autorität der Bibel, die Rechtfertigung durch den Glauben, die Messe etc. ganz lutherische Ansichten ausspricht.[2]) Von 1523 bis 1528 liess er dann die französische Übersetzung des Neuen Testamentes, der Psalmen und des Alten Testamentes erscheinen. Dem Volke, welches, wie Calvin sagt, *avait faim et soif de Jésus-Christ*, erschienen diese Veröffentlichungen wie eine neue Offenbarung. Franz I. und seine geistvolle Schwester nahmen Lefèvre in Schutz; der Bischof Briçonnet von Meaux, ein aufgeklärter Mann, suchte in seiner Diözese dessen Reformideen in die That umzusetzen. Aber Rom und die Sorbonne zögerten nicht, diese Bestrebungen mit denen Luther's zu identifizieren. Die Sorbonne behandelte die Neuerer, trotz ihres Protestes, Lutheraner zu sein, als Ketzer, verdammte 1520 Luther als einen Empörer und sandte ihre Anhänger, darunter Châtelain, einen Doktor der Theologie, schon 1524 auf den Scheiterhaufen.[3]) Trotzdem machte die reformatorische Bewegung in Frankreich rasche Fortschritte, hauptsächlich infolge der unentschlossenen Haltung König

---

[1]) Lavisse, *Hist. gén.* IV, 478.

[2]) Lavisse, ibid., IV, 478; Süpfle, *Gesch.* etc. I, 42, 242; Reuss, *Gesch. d. hl. Schrift* 1874, § 474. — Über sein Leben siehe Graf, *Essai* etc. 1842.

[3]) Bèze, *Hist. ecclésiastique* I, 7.

Franz' I., der sich schliesslich vor allem aus politischen Rücksichten für den Katholizismus erklärte.

Erst 1536 fand der französische Protestantismus in Calvin seinen Führer. Aber seine Verbindung mit Genf nahm ihm den nationalen Charakter und hatte nur die Wiedererstarkung des Katholizismus in Frankreich zur Folge. Die wiederholten Versöhnungsversuche zwischen den beiden Konfessionen, deren wichtigster der Colloque von Poissy im Jahre 1561 war, blieben erfolglos. Die grausamen Verfolgungen unter den Regierungen Heinrich's II. und Franz' II. gaben dem französischen Protestantismus den Charakter einer politischen Partei, an deren Spitze sich die von den Guisen in ihren Thronansprüchen bedrohten Bourbonen stellten. Unter den letzten Valois waren die Religionskriege nur eine lange Reihe von Grausamkeiten, deren blutigste die Bartholomäusnacht war. Das Edikt von Nantes (vom 13. April 1598) beruhigte endlich die entfesselten Leidenschaften und gab dem erschöpften Lande Ruhe und Frieden wieder.

Dieser ganze Zeitraum, den wir noch genauer zu verfolgen Gelegenheit haben werden, umfasst einen grossen Teil französischer Theatergeschichte. In dem Augenblicke, als die Reformation ausbricht, stehen die mittelalterlichen Sottien, Moralitäten und Farcen noch in voller Blüte, während die Mysterien sich schon im Niedergange befinden. Die Sottie gewährte den Darstellern nicht nur die Freiheit, dem vergnügt lauschenden Publikum die Skandalchronik seiner Vaterstadt vorzuführen, sondern bot oft auch Gelegenheit zu den kühnsten Anspielungen auf die kirchlichen und politischen Verhältnisse der Zeit. Die allegorische Form der Moralität, unter der man ursprünglich, wie in allen übrigen Literaturen, nur allgemein menschliche Schwächen dargestellt und gegeisselt hatte, wurde durch Verbindung mit der satirischen Sottie ein willkommenes Mittel, an den in Staat und Kirche herrschenden Zuständen Kritik zu üben, während andererseits ihre didaktisch-moralisierende Tendenz dem Verfasser Gelegenheit zur Darlegung und Verbreitung seiner Lehren und zur Bekämpfung entgegengesetzter Ansichten bot. Zu gleicher Zeit verliert die Farce ihren frischen Humor, um, wie die

Moralität, aber unter Beibehaltung ihres grob-komischen Charakters, mit dem bittersten Spotte am Bestehenden Kritik zu üben.

Hierin sehen die alten französischen Theatergesellschaften ein Recht, das ihnen lange Zeit die zahlreich gegen sie erlassenen Verbote nur vorübergehend rauben konnten.

Zwar die frommen Bruderschaften, wie die *Confrérie de la Passion* beschränken sich im allgemeinen darauf, sich bei ihren Mysterien und Mirakeln möglichst enge an die Bibel und die Heiligenlegenden zu halten, ohne sich um das zu kümmern, was in der Welt vorgeht. Trotz der von den Protestanten gegen sie erhobenen Anschuldigungen der Profanation der hl. Schrift, worin bald auch die Katholiken einstimmen, fahren sie fort — in der Provinz selbst *nach* dem Verbote ihrer Vorstellungen durch das Pariser Parlament vom Jahre 1548 — ihre Aufführungen mit immer grösserem Pompe auszustatten. Ausnahmsweise geschieht dies auch in bewusstem Gegensatze zum Puritanismus der Reformatoren, wie z. B. bei den «*Ceremonien*» der *Confrérie de la Passion* zu Rouen.[1]) Als gutgläubige Katholiken sehen die Mitglieder derselben mit Bedauern die Fortschritte, welche die Reformation trotz aller Repressalien in ihrer Vaterstadt machte. Sie beschlossen daher, das *Mystère de la Passion*, das schon 1491, 1492 und 1498 zu Rouen aufgeführt worden war, nunmehr jeden Charfreitag zur Darstellung zu bringen und führten diesen Entschluss auch bis 1562 durch, in welchem Jahre der Calvinismus in der Stadt die Oberhand gewann. Bald darauf konnten die Passionsspiele wieder aufgenommen werden, erfuhren aber später unter der Ligue eine neue und zwar längere Unterbrechung. Von 1597 bis 1608 fanden weitere Darstellungen statt und hörten dann auf «*sous la désapprobation de l'Église et du Parlement, comme chose qui excitait plutôt la curiosité que la piété des spectateurs et qui n'apportait aucune bonne édification*».

Dagegen nahmen die sich mit dem profanen Theater be-

---

[1]) Gosselin, *Recherches sur les origines du théâtre de Rouen:* Julleville, *Les Comédiens* etc. p. 250.

schäftigenden Gesellschaften regen Anteil am öffentlichen Leben und fanden oftmals Anlass, auch in der religiösen Bewegung Partei zu ergreifen. Im allgemeinen sind wir wenig darüber unterrichtet. Wir können meist nur aus wenigen erhaltenen Stücken darauf schliessen. Auch hier kann Rouen als Beispiel dienen. Ausser der schon erwähnten Confrérie existierte dort die von Bürgern und Handwerkern gebildete *Abbaye des Conards*, welche sich selbst wieder in verschiedene Gesellschaften geteilt zu haben scheint. Picot citiert deren drei: die *Enfans Maugouverne*, die *Sobres Sotz* und die *Scieurs d'ays.*[1]) Letztere sind, wie die *Sottie des Sobres Sotz* zeigt[2]), mit den Basochiens, d. h. den *Clercs* des *Palais de Justice* identisch. Alle diese Gesellschaften lagen ihres Freimutes wegen mit den Behörden und den Parteien in beständigem Hader und erfreuten sich doch wieder ausgedehnter Freiheiten. Ihre Satire wandte sich gegen den Papst ebensowohl als gegen die Reformation. Im Jahre 1541 greifen sie den Papst und Calvin zugleich an.[3]) Und so sehen wir denn ihre Aufführungen nicht nur von den Katholiken untersagt, so oft die Reformation eine gefahrdrohende Ausdehnung nimmt, sondern auch 1562 von den Calvinisten und später von der Ligue, deren Aufmerksamkeit sich die *Abbaye* durch Annahme des Namens *Maison de Sobriété* zu entziehen sucht. Die Bazoche spielte Moralitäten und die neu aufgekommenen *Comédies;* die *Sottie des Sobres Sotz* scheint zu ihrem Repertoire zu gehören; sonst ist uns von ihren Stücken nichts erhalten. Von den *Conards* dagegen besitzen wir ziemlich viele Sottien, Moralitäten und Farcen, die uns grösstenteils im Manuskript *La Vallière* überliefert sind.[4]) Von diesen Stücken stammen nur wenige aus der Zeit vor 1530, in welcher die Pest in Rouen jede Fröhlichkeit unterdrückt hatte. Die

---

[1]) *Romania* 1878, VII, p. 291.

[2]) S. weiter unten p. 35.

[3]) Julleville, *Comédie* etc. p. 252; Floquet, *Hist. des Conards de Rouen*, p. 115.

[4]) Herausgegeben von Leroux de Lincy et Francisque Michel, Paris. 1837.

meisten sind wohl in die Jahre 1535 und 1536 zu setzen und fast sämtliche sind satirischen Inhalts.

Fast noch mehr als die Volksbühne beschäftigte sich das Schultheater mit Politik. Denn wie heute, so nahm schon damals die studierende Jugend regen Anteil an allem, was das Vaterland betraf, trat für Recht und Freiheit ein und gefährdete oft aus Übereifer die gute Sache.

Die Freude am Theater war auch in den Schulen schon im Mittelalter vorhanden und wurde von den Lehrern begünstigt. [1]) Geistliche und profane Stücke gelangten an den Schulfesten, besonders an den Tagen der Schutzpatrone der studierenden Jugend, des hl. Nikolaus und der hl. Catharina, zur Aufführung. [2]) Aus pädagogischen Gründen bediente man sich bei diesen Vorstellungen meist der lateinischen Sprache. Die Komödien des Plautus und besonders des Terenz wurden gerne aufgeführt, obwohl ihre Obscönitäten oftmals Anstoss erregten und anständige Nachahmungen veranlassten. [3]) Auch wurden die aktuellen Moralitäten und Farcen, in schlechtes Latein übertragen, gespielt, und mit der wenig klassischen Bezeichnung *Farsae et Moralitates* belegt. [4]) Die Aufführung lateinischer Stücke sollte die Erlernung der lateinischen Umgangssprache erleichtern und die Schüler an sicheres, weltmännisches Auftreten gewöhnen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts klang den Humanisten das Schullatein so barbarisch[5]), dass sie es unternahmen, durch Abfassung lateinischer *Colloquien* die zukünftige Weltsprache, wie sie meinten, klassischer zu gestalten. [6]) Diese Colloquien konnten sowohl bei den Schulfesten dargestellt, als auch in der Klasse rezitiert oder mit verteilten Rollen gelesen werden.

---

[1]) D'Huart, *Le Théâtre des Jésuites*, p. 1ff., p. 16ff.; Crevier, *Histoire de l'Université*, passim; Cougny. *Des représ. dram.* etc., passim.

[2]) D'Huart, l. c., p. 14; Massebieau, *De Ravisii Text. Com.*, p. 31.

[3]) D'Huart, l. c., p. 9.

[4]) D'Huart, l. c., p. 20.

[5]) Ib. p. 27; Buisson, *Séb. Castellion* I, 152.

[6]) Buisson, ib. I, 152; D'Huart, ib. p. 28.

Schon früh hatten die Schüler die ihnen bei diesen Aufführungen gewährten Freiheiten missbraucht und durch Nachäffung und Verhöhnung ihrer Lehrer, sowie staatlicher und kirchlicher Einrichtungen Anlass zu behördlichem Einschreiten gegeben. [1]) Trotzdem liessen sie sich hierin nicht beirren, besonders seit zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Humanisten mit schlechtem Beispiele vorangingen. Denn nur wenige, wie Mosellanus [2]) und Ravisius Textor [3]), blieben bei Abfassung ihrer Colloquien den von ihnen selbst aufgestellten pädagogischen Grundsätzen, die Schüler durch deren Sprache und Inhalt zu fördern, treu. Schon Erasmus von Rotterdam [4]), der 1516 mit seinen *Colloquia* diese Literaturgattung eingeführt hat [5]), erging sich darin in so masslosen Angriffen gegen die Kirche, dass man es für angezeigt fand, dieselben aus den Schulen zu verweisen. [6]) Syxtus Betulejus, Schoepper, Frischlin, Naogeorgus und andere [7]), besonders deutsche Neulateiner schritten auf dem von Erasmus eingeschlagenen Pfade fort und zeigten sich in ihren Dramen als Meister protestantischer Polemik. Die Schüler waren anfänglich durchaus nicht mit der Durchführung des Lateins als Umgangssprache einver-

---

[1]) D'Huart, ibd., p. 20 u. 21; Julleville. *Les Comédiens* p. 311 ff.

[2]) *Allg. Deutsche Biogr.* XXII, 358 f.; Buisson, ibd., I, 152; D'Huart, ibd., p. 29.

[3]) Massebieau, l. c., pass.; D'Huart, ibd., p. 41. Nur in einem Dialoge: *Ecclesia, Duo Episcopi, Tres hypocritae* etc. wendet sich Ravisius gegen den Klerus, aber gegen die Unwissenheit des niederen Klerus, während er die *Episcopi* Abhilfe versprechen lässt.

[4]) *Allg. Deutsche Biogr.* (s. Erasmus); Becher, *Die Ansichten des Erasmus über die Erziehg.*, pass.

[5]) Also nicht Mosellanus mit seinen *Paedalogia in puerorum usum conscripta* (1518) ist der erste Verfasser v. Colloquien. Hiernach sind Buisson, *Séb. Cast.*, p. 152, und D'Huart, p. 29 zu berichtigen. Vgl. Förstemann, *Über die erste Ausg.* etc. pass.; Vander Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana*, I.

[6]) Von der Sorbonne verdammt, in Paris und in Köln verboten, in Spanien verbrannt, in Rom verurteilt, erklärte sie sogar Luther für gefährlich und gottlos.

[7]) D'Huart, p. 34; Erich Schmidt, *Allg. D. Biogr.* XXII.

standen.[1]) Bei ihren Aufführungen bedienten sie sich vielfach der französischen Sprache. Ihren satirischen Charakter behielten diese auch im 16. Jahrhundert bei. Die Kenntnis solcher, teils lateinischer, teils französischer Vorstellungen verdanken wir grösstenteils nur den Dokumenten, in denen uns die Massregeln gegen ihren übergrossen Freimut berichtet werden. Zur Zeit der Reformation finden die Behörden öfters Anlass einzuschreiten. Denn auch die Kollegien und die Hochschulen ergriffen für oder gegen die neue Lehre Partei und spalteten sich oftmals in zwei feindliche Lager.

In Paris trat die theologische Fakultät mitsamt ihren Lehrern für den Katholizismus ein. Die übrigen Fakultäten waren der Reformation geneigt. Der Streit zwischen dem neueren Anschauungen huldigenden Berquin und dem orthodoxen Syndic Noel Beda wurde zu einer Kraftprobe zwischen beiden Parteien, worin ersterer schliesslich unterlag, trotzdem der König und seine Schwester zu seinen Gunsten eingeschritten waren. Der Streit spielte auch auf das Schultheater hinüber. Schon 1521 wurde Beda im *Collège du Plessis* in einer Farce verhöhnt.[2]) Einige Jahre später nahm die *Farce des Theologastres* gegen ihn und den Parlamentspräsidenten Lizet Stellung. Andererseits führte man 1533 im *Collège de Navarre* ein Stück gegen die Königin Margarete, die die neue Lehre begünstigte, auf.[3])

In Bordeaux hatte der Calvinismus seit 1560 im *Collège de Guyenne* Eingang gefunden[4]), während die *Clercs de la Bazoche* fest zur Kirche hielten und ihren Spott über die Reformation und ihre Anhänger ausgossen. Die Spannung zwischen den beiden Gesellschaften wuchs rasch und kam zu offenem Ausbruch, als die *écoliers* an den Karnevalstagen *tragédies, moralités, farces et comédies* zur Unterhaltung und Belustigung des Volkes aufführten. Da das Parlament die Aufführung genehmigt hatte[5]), scheinen die Stücke harmlos gewesen zu sein.

---

[1]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 302, 311 ff.
[2]) Julleville, *Répertoire* p. 368; *Les Comédiens* p. 302.
[3]) Siehe weiter unten: *Katholische Polemik*, p. 184.
[4]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 311; *Rép.* p. 394.
[5]) Über die Parlamentsakte, s. Julleville, *Rép.* p. 394.

Es ist daher wahrscheinlich, dass die *Basochiens* aus Eifersucht die Vorstellungen gewaltsam zu hindern suchten. Die Ruhe konnte erst durch ein starkes Aufgebot von bewaffneter Macht wieder hergestellt werden, worauf die Schuldigen strenger Strafe verfielen.

So kommen auf dem damaligen Theater, wie heute in der Presse, alle politischen und geistigen Ereignisse jener Zeit zum Ausdruck. Dies in Bezug auf die, das öffentliche Leben jener Zeit so tief beeinflussende, religiöse Bewegung nachzuweisen, soll auf den folgenden Seiten versucht werden.

Es werden uns vor allem drei Arten von Stücken begegnen:

1. Historische oder Gelegenheitsstücke, bestimmt, ein Ereignis des Tages zu feiern oder zu kritisieren.

2. Didaktisch-moralisierende Stücke, die im Laufe der Zeit dazu dienen, einen Glaubenssatz in katholischem oder protestantischem Sinne zu erörtern. In diese Kategorie gehören auch jene allegorischen Stücke, welche den zur Zeit der Reformation sehr verbreiteten Mystizismus predigen.

3. Stücke satirischer und polemischer Art, welche, von stark demokratischem Zuge durchweht, sich gegen den Adel und die Geistlichkeit wenden. Die Reformierten bedienen sich ihrer als Agitationsmittel gegen den Papst, die Priesterschaft und gegen die katholischen Lehren von der Messe, der Heiligenverehrung, der Verdienstlichkeit der guten Werke, dem Fegefeuer, der Gemeinschaft der Heiligen etc.

Diese Einteilung liegt der vorliegenden Arbeit zu Grunde. Viele der zu behandelnden Stücke gehören jedoch mehreren dieser Kategorien zugleich an, so dass, sollen Wiederholungen vermieden werden, ihre Einreihung oft grosse Schwierigkeit bietet.

I. Abschnitt.

A. Das politische Theater vor Ausbruch der Reformation.

Früher als irgend eine andere nimmt die französische Literatur Anlass, sich mit den kirchlichen Verhältnissen zu beschäftigen. Schon im 13. Jahrhundert finden wir, neben ziemlich heftiger Satire gegen das Papsttum [1]), den Wunsch nach religiöser Reform ausgesprochen. Dieser ist also älter als das in erster Linie hier in Betracht kommende profane Theater. Die ersten uns bekannten dramatischen Versuche, von denen nur wenige in die Zeit vor 1450 zurückreichen, bringen bereits die ersten Reformbestrebungen auf die Bühne oder verteidigen die Freiheiten der gallikanischen Kirche gegen römische Übergriffe.

Nach einem bei Picot [2]) abgedruckten Berichte Jean de Nostredame's soll der Troubadour Ancelme (besser: Gaulcelm) Faydit gegen 1225 eine *Comédie intitulée L'Heregia dels Peyres* verfasst haben, welche sicherlich zu den in dramatischer Form gehaltenen *disputoisons* der *Trouvères* zu zählen ist. [3]) Wenn man dem Berichte Glauben schenken darf, schrieb Faydit diese *comédie* am Hofe des Marquis Boniface de Montferrat zu Gunsten der Ende des

---

[1]) Lenient, *La Satire en France* I, pass., bes. über Rutebeuf.

[2]) Im *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 170ff. — Vgl. Hist. univers. des Théâtres, XI, Ie partie, p. 5.

[3]) Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 170ff.; über diese *disputoisons* s. Ebert, *Entwickl.-Gesch. d. frz. Trag.* p. 20f.

12. Jahrhunderts entstandenen Sekte der Albigenser, der sowohl er als auch sein Gönner und Beschützer angehörten. Die Albigenser, für und gegen welche man in der provenzalischen und französischen Literatur noch öfter eintritt, werden vernichtet.

An ihre Stelle treten im 14. und 15. Jahrhundert die Hussiten und die Wiclifiten. Mittlerweile hat das Theater in seiner Entwicklung bedeutende Fortschritte gemacht. Reichen die Anfänge der Moralitäten, Farcen und Sottien auch weiter zurück, so lassen sich die ersten derartigen Stücke doch nicht früher feststellen, als um die Mitte der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unter der, in Anbetracht der Unduldsamkeit der Vorgänger Ludwigs XII., geringen Zahl von Stücken befinden sich einige, die gleichsam die Einleitung zu der religiösen Polemik des Theaters der Reformationszeit bilden.

Das erste derartige uns erhaltene Stück ist *Le Mystère du Concile de Bâle*, das Georges Chastellain zugeschrieben wird. Chastellain war ein am burgundischen Hofe lebender Geschichtsschreiber, dessen zahlreiche Werke in Prosa und in Versen wenig bekannt sind. Als eine Art herzoglicher Theatermeister verfasste er mehrere *mystères* betitelte Moralitäten, zu denen wahrscheinlich, dem Stil und der Anlage nach, auch das *Mystère du Concile de Bâle* gehört.[1]) Die im Stücke enthaltenen Anspielungen gestatten die Abfassungszeit auf 1433 festzusetzen.[2])

Der Verfasser der Moralität ist ein guter französischer Patriot und Katholik, der sein von Kriegen zerrissenes Vaterland und den Zustand der Kirche bedauert.[3]) Er wendet sich gegen die Lauheit der damals zu Basel tagenden Kirchenväter, die nach drei Jahren noch zu keiner Entscheidung ge-

---

[1]) Picot, l. c., p. 175 bestreitet allerdings die Autorschaft Chastellain's: *«Elle ne peut avoir été écrite par un Bourguignon.»*

[2]) Julleville, *Répertoire*, p. 46; Picot, *Bulletin du prot. fr.*, 1887, p. 173 ff. Text nach Chastellain, *Œuvres*, VI, 1—48.

[3]) Zu jener Zeit wütete in Frankreich der hundertjährige Krieg. Das Stück fällt in die Periode der Kämpfe Jeanne d'Arc's gegen die Engländer.

kommen waren, und zeigt, wie Frankreich vom Konzil Abhilfe für seine Leiden hofft.

Concile, dessen Augen vom Alter getrübt sind, hat um so mehr Mühe, die hilfesuchende Eglise zu erkennen, als diese sich in einem beklagenswerten Zustande befindet. Eglise kennt ihre Lage:

Vray est que pardevant suis belle,
Mais par derrière je chancelle.

Ich werde schlecht regiert, klagt sie dem Concile,

Par ceux qui me dussent accroistre.

Daher sei sie in Gefahr, ihr Reich zu verlieren:

Je perds, entre les autres choses,
De piéça, deux trop belles roses,
C'est assavoir Boesme et France.

Schleunige Hilfe thut not. Concile geht mit Paix und Justice, die auch Réformation genannt wird, darüber zu Rate. Eglise, der man den Ehrenplatz angewiesen hat, hört ihnen zu. Heresie wird nicht zugezogen, macht sich aber wenig daraus, denn, sagt sie,

Je seray bien partout logée.

Das einzige, was sie fürchtet, ist ein im Frieden stark gewordenes Frankreich:

On m'a cuidé faire grant peur
Pour dire, que si France eust paix
Je ne régneroie jamais.

France schleppt sich schwach und elend zu Concile. Die Anwesenheit der Kirche ist ihr eine Erleichterung; denn

Elle est douce de sa nature
Et pleine de miséricorde.

Ausserdem flösst ihr Paix Mut und Hoffnung ein:

Vous y trouverez de bons clercs
Et mesme de votre pays.

Aber guter Rat ist teuer. Concile ist schnell fertig:

. . . je tien
Que tout sera pour notre bien
A la fin et laissons Dieu faire.

Doch Eglise meint:

C'est petit confort pour l'Église
Si vous ne dites autre chose.

Da braust Concile auf:

Vous semble-il que je me repose?
Il y a des gens hors et ens
Qui sèment que depuis trois ans
Et plus, le Concile n'a riens fait.

Diese Worte sind für die Stimmung der Zeit bezeichnend. Concile erklärt sodann, dass es nicht eher von der Stelle zu weichen gedenke, als bis die Unterhandlungen mit den Böhmen zu deren Abfall von Heresie geführt haben werden. Auf Heresie's Protest wird jedoch die Entscheidung des Falls vertagt:

Heresie:

Attendez que reviengne cy
L'Ambassade qui est en Boesme . . .
S'ils se rendent, je me rendray.
S'il vous plaist, je les attendray.

Eglise gewährt den Aufschub:

C'est le mieux d'attendre
Afin c'on ne nous puist reprendre
De justice trop rigoureuse.

Reformation ist nicht für solche Milde:

Piéça, dussez estre brûlée,
Car tu ne fais que te moquer.
Si te voulsisses révoquer
De bon cueur, tu eusses mercy.

France und Paix stimmen Eglise bei:

Mieux vaut estre doux, sans mentir
Qu'apres rigueur soy repentir.

Man überlässt also Heresie der Eglise, der gütigen, welche

Tous prent à mercy, bons et mauvais.

Aus diesen Versen spricht die versöhnliche Taktik des Konzils von Basel, da das strenge Auftreten zu Konstanz die schrecklichen Hussitenkriege zur Folge gehabt hatte. Diese

Neigung zur Toleranz herrscht am Schlusse des Stückes vor. Soweit es die verstümmelten letzten Verse erkennen lassen, erhält auch France einen tröstlichen Bescheid. Sie muss Paix und Justice, die sie in frevelhaftem Hochmut verjagt, Abbitte leisten, wofür diese ihr Ruhe und Genesung versprechen. Als Moral des Stückes wird France folgende Lehre zu teil:

De paix naist richesse sur terre,
De richesse orgueil, d'orgueil guerre,
De guerre vient povreté,
De povreté humilité,
Mais d'humilité revient paix.

Zwei andere von Picot erwähnte Moralitäten, die *Moralité sur la Pragmatique Sanction* (1445) und *Saincte Eglise* (c. 1490) sind uns nicht erhalten.[1] Während über die letztere keine genaueren Angaben vorhanden sind, stellt sich jene nach dem Berichte Picot's als Protest gegen das Verbot dar, welches durch die pragmatische Sanktion[2] von Bourges (7. Juli 1438) auf Grund der Beschlüsse des Baseler Konzils, ausser gegen eine Reihe von Missbräuchen, gegen die *Fêtes des Fous* erlassen worden war. In der Aufführung, die am Sonntag, den 3. Januar 1445, zu Troyes unter Übertretung eben dieses Verbotes stattfand, verhöhnten die drei, Ypocrisie, Feintise und Faux Semblant benannten Personen den Bischof und zwei Kanoniker, die das Fest zum Ärger eines grossen Teils des Klerus und des Volkes zu

[1] Bulletin du prot. fr. p. 177 u. 181.

[2] Die pragmatische Sanktion von Ludwig IX. (1269) festigt den Gallikanismus, d. i. die eigentümlich nationale Stellung der franz. Kirche gegenüber Rom. Ludwig sichert das Wahlrecht der Kapitel, das Verfügungsrecht der Prälaten und Patrone über die Pfründen etc. Im Jahre 1438 erfolgt eine neue pragm. Sanktion zwischen Karl VII. und Eugen IV., durch die 23 Reformbeschlüsse des Basler Konzils Reichsgesetz werden. Ludwig XI. hebt die pragm. Sanktion wieder auf. Desgl. gibt Franz I. im Konkordat, unter dem Einfluss des nach dem Kardinalshute strebenden Kanzlers Duprat, viele Rechte preis. Trotzdem das Parlament, der franz. Klerus und das Volk ihrem Widerstand auf Befehl des Königs allmählich entsagen, behält die franz. Kirche doch bis in die neueste Zeit eine gewisse Unabhängigkeit von Rom.

hindern gesucht hatten. König Karl VII. nahm daraus Anlass, die *Fête des Fous* zu Troyes neuerlich strengstens zu untersagen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts war dem profanen Theater wenig günstig. Karl VIII. und Ludwig XI. übten strenge Zensur und duldeten keine Politik auf der Bühne. Dagegen ist gegen Ende jener Periode ein Stück des geistlichen Theaters merkwürdig: das *Mystère de Saint Dominique* (c. 1500).[1]) Eglise spricht hier zu ihrer Charakteristik folgende Verse:

Par discorde et griève efforce,
Je veux avoir des Bénéfices
Dignités, dix, douze par force,
En commande grandes Offices . . .

Sie, wie Noblesse und Labour lassen sich von Obstination leiten. Heresie (die der Albingenser) benützt die Gelegenheit, die Welt zu bethören. Gott ist erzürnt und will die Menschheit bestrafen. Aber auf Fürbitten der Sainte Vierge befiehlt er dem über den Zustand der Welt betrübten Saint Dominique, vom Papste die Erlaubnis zur Verkündigung der Wahrheit zu erbitten. Infolge einer Vision gibt der Papst seine Zustimmung und Saint Dominique, von Saint Pierre und Saint Paul unterstützt, unterzieht sich mit Erfolg der ihm zu teil gewordenen Aufgabe. Das Mystère betitelte Mirakel enthält weiterhin die Darstellung einiger Wunderthaten des Heiligen.

Eigentümlich ist in diesem Stücke die Gegenüberstellung des Papstes und der Kirche. Während hier die Kirche als korrumpiert geschildert wird, wird der Papst begrüsst als

Pater sancte, saintement triomphant,
Haut triomphe d' Eglise militante.

In der Folgezeit ist, falls Eglise nicht für den Klerus steht und dabei die Gegenüberstellung von Kirche und

---

[1]) *Hist. univers. des Théâtres*, XI, 180. Das Mystère stellt die Gründung des Dominikaner-Ordens zur Bekämpfung der Albigenser dar.

kirchlicher Hierarchie wegfällt, das Verhältnis gerade umgekehrt.

Kehren wir zum profanen Theater zurück. Die Regierung Ludwig's XII. brachte diesem einen gewaltigen Aufschwung und lenkte es in die Bahnen, in denen es im Zeitalter der Reformation wandelt.

Ludwig XII. sah mit Recht in der Bühne das hervorragendste Mittel zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung [1]) und bediente sich ihrer in seinem Kampfe gegen den Papst Julius II., zum mindesten ermutigte er die Bühne, und wohnte, wie erzählt wird, verschiedenen Vorstellungen bei. Geistlichkeit und Volk sollten gegen Rom eingenommen werden. Diesem wurden durch André de la Vigne's Stück die Freiheiten der gallikanischen Kirche als gefährdet dargestellt, während Pierre Gringore dem Volke zeigen wollte, dass Julius II. als Papst zwar das Oberhaupt der Kirche, als Italiener aber der Feind Frankreichs sei.

Sonntag, den 11. Juni 1508, wurde zu Paris, und zwar, nach den im Stücke enthaltenen Angaben, von Studenten der Universität, die Moralität *Le Nouveau Monde avec l'estrif du pourveu et de l'ellectif de lordinaire et du nomme* [von André de la Vigne] gespielt.[2]) Der Titelzusatz *c'est ung liure bien renomme ensuiuant la forme auctentique ordonnee par la pragmatique* klärt über die Tendenz des Stückes auf.

L'Ambitieux will sich mit Hilfe von Legat und Quelcun, welch' letzterer den von Legat beeinflussten König darstellt, in Besitz von Benefice Grant und Benefice Petit setzen. Pragmatique und ihre Töchter Ambition und Nomination widersetzen sich dem. Pere sainct aber entscheidet mit Vouloir Extraordinaire und Provision apostolique zu Gunsten des Ambitieux. Université,

---

[1]) Auch später noch, unter Heinrich II. und III., ist dies der Fall. So sollte (*Hist. univ. des Théâtres* XII, 1ere part., p. 61 ff.) die Moralität *La Réformation des Tavernes et Cabarets* die Edikte gegen die Wirtshausbesuche ins Gedächtnis zurückrufen oder unterstützen.

[2]) Picot, *Bullet. du prot. fr.* p. 181–190. Text nach der *Bibl. Nationale* zu Paris [Sign.: Ye Rés. 2988, ancien 6144]; Julleville, *Répertoire*, p. 87.

«*Remectant sus debout la Pragmatique*»,
wahrt die Rechte der Bedrohten und Pere sainct, Legat und Provision apostolique werden gezwungen, nach Italien zurückzukehren.

Dunkler ist die demselben Autor zugeschriebene *Sottise à huict personnaiges*[1]) (c. 1514), in der die dem vorhergehenden Stücke zu Grunde liegende Idee eines *nouveau Monde* deutlicher ausgesprochen ist. Das Stück wendet sich nicht gegen bestimmte Personen, sondern gegen die in Staat und Kirche herrschenden Missbräuche. Abus hat Monde überredet, ihm die Herrschaft zu überlassen und sich ein wenig auszuruhen. Mit Hilfe von Sot dissolu, *habillé en homme d'Eglise,* Sot glorieux, *habillé en gendarme,* Sot corrompu, Sot ignorant und Sotte folle, welche die Geistlichkeit, den Adel, die Justiz und das Volk personifizieren, errichtet Abus aus allen möglichen Lastern und Leidenschaften eine neue Welt, die sich aber glücklicherweise von kurzer Dauer erweist.

Das kühnste und beste jedoch, was in der politischen Dramatik jener Zeit geleistet wurde, ist unbestreitbar Gringore's *Jeu du Prince des Sotz*[2]), das am Fastnachtsdienstag 1512 in den Pariser Markthallen zur Aufführung gelangte.[3]) Für uns sind von diesem oft behandelten dramatischen Cyklus die Sottie und die Moralität wichtig.

Der Inhalt der Sottie ist zu bekannt, als dass wir ihn ausführlich wiederzugeben brauchten. Mère Sotte, *ha-*

---

[1]) Picot, *Romania* 1878, VII, 270—274; Julleville. *Répertoire* p. 181—186. Text nach der Bibl. Nat. [Réserve Y 4372].

[2]) Bapst, *Essai*, p. 138. Cf. Héricault, *Gringore et la Politique bourgeoise* etc. (Préface); Julleville, *Répertoire*, p. 221 ff. (Sottie), p. 97 ff. (moralité); idem, *La Comédie* etc. p. 163; Picot, *Romania* 1878, VII, 262 ff. (Sottie); *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 225 (Moralité); Fournier, *Le théâtre fr.*, p. 293 ff.

[3]) 1511 nach älteren, 1512 nach neueren Ausgaben; der Jahresanfang war in Frankreich bis 1563 am 25. März, dem Mariae Verkündigungsfeste; ab 1563 am 1. Jan. (Grotefend). Manche Werke behielten bis ins 18. Jahrh. die Doppelrechnung bei, z. B. Colonia. *Hist. litt. de Lyon*, 2 mars, 1503 (vieux style, 1502). (Grotefend, *Taschenbuch der Zeitrechnung*, Lpz. 1898.)

billée en dessoubz en Mère Sotte, et par dessus, son habit ainsi comme l'Eglise, sucht die Suppostz des Prince des Sots zum Abfall zu bewegen. Dies gelingt ihr auch bei den Prälaten [1]), dagegen halten die Seigneurs treu zum Fürsten. Es kommt zum Kampfe, in dem ihr die Verkleidung herabgerissen wird, und sie zur grossen Erleichterung des Fürsten, wie des Volkes, der Sotte commune, als Mère sotte erkannt wird:

Ce n'est pas Mère Saincte Eglise
Qui nous fait guerre, sans faintise;
Ce n'est que nostre Mère Sotte.

Mère Sotte, das Papsttum oder vielmehr Julius II. darstellend, beherrscht unrechtmässig (*posee en sa chaire par symonie*) die Kirche. Treue, Glauben und Dankbarkeit sind ihr *vieil jeu;* kriegerisch und ehrgeizig strebt sie nach weltlicher Macht:

Le temporel veuil acquerir.

Unter ihren Kriegstreibereien leidet am meisten das gemeine Volk, die Sotte commune *qui toujours grumelle:*

En fin je paye toujours l'escot;

deshalb ist ihr auch alles gleich, wenn nur endlich wieder geordnete Zustände herrschen:

Et que ay-je à faire de la guerre,
Ne que à la chaire de sainct Pierre
Soit assis un fol ou ung saige?
Que m'en chault il se l'Eglise erre,
Mais que paix soit en ceste terre?

Die französischen Prälaten sind nicht besser als der Papst und seine Ratgeber. Sie sind *apostats*, weil sie ihren König verlassen, *irreguliers* und *maulvais pilliers* der Kirche, in Anbetracht ihrer schlechten Sitten und ihrer Unwissenheit.

Die Seigneurs sind beim Volke nicht beliebter, doch sind sie, wie jenes, treue Unterthanen ihres Königs Ludwig XII., der in dem Prince des Sots verkörpert ist. Sorgt er doch väterlich für sein Volk und erfreut sich

[1]) Besonders wird auf die nach dem Kardinalspurpur strebenden Prälaten angespielt. Vgl. p. 18, A. 2 (Duprat).

grosser Beliebtheit. Bürger und Edelleute scharen sich um ihn und ermuntern ihn zum gerechten Kampfe gegen den päpstlichen Feind:

Il est permys de nous deffendre
Le droit le dit, se on nous assault . . .
Prince, vous vous pouvez deffendre
Justement, canoniquement.

Auf das heitere Narrenspiel folgte die weit durchsichtigere, ernste Moralität.

Peuple François und Peuple Ytalique stehen sich gegenüber. Beide beklagen die Wunden, die der Krieg ihnen geschlagen hat. Peuple Ytalique ist unglücklicher, aber auch schlechter:

Peuple Ytalique est plein de vice . . .
Il n'est rien pire, par ma foy,
Qu'est ung François Ytaliqué.

Julius II. tritt als Homme obstiné auf:

Peuple François (la chose est telle)
Feray en France retourner,
Ou de mort tres apre et cruelle
Je mourray,

ruft er voll Zorn gegen die Italien verheerenden Franzosen.

Seine Macht missbraucht er nach seinem Gutdünken:

Je puis pardonner, dispenser,
Je malditz; quant je veuil je absoulz.

Selbst Pugnicion divine, welche *hault assise en une chaire, et elevée en l'air* erscheint, schreckt ihn nicht. Sainctete hat er verbannt; Symonie und Ypocrisie sind seine Begleiter; sie dienen dazu, den auf seiten des Papstes stehenden französischen Klerus zu diskreditieren. Peuple Ytalique und Peuple François sind darüber einig, dass die Schuld der gegenwärtigen Verhältnisse allein bei der Kirche liegt:

L'Eglise mect son estudie
A avoir biens . . .
Ypocrisie et Symonie
Sont cause, comme je ymagine,
Que on vit Pugnicion Divine.

Zum Schlusse bekehren sich die verschiedenen Personen des Stückes, nachdem Pugnicion divine abermals gedroht und Desmerites Communes ihnen ihre Laster vorgehalten hat. Nur homme obstiné ist verstockter als zuvor.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass Gringore nichts ferner lag, als die Kirche selbst anzugreifen und ihr Ansehen zu schmälern. Die Verse

L'Eglise point ne se fourvoye,
Jamais, jamais ne se desvoye,
El est vertueuse de soy

zeigen dies ebenso deutlich wie der Schluss der Sottie, welcher darthut, dass der König nicht gegen Eglise, sondern gegen Mère Sotte, d. i. Julius II. kämpft. Aber es ist ebenso zweifellos, dass das Ansehen des Papsttums in Frankreich schwer durch ein solches Vorgehen litt. Dieser Vorwurf wurde gegen Gringore schon von seinen Zeitgenossen erhoben, insbesondere, als man nach Ausbruch der Reformation seine antipapistischen Schriften zu antikatholischen stempelte. Deshalb fand er es nötig, in seinen späteren Werken, namentlich in seinem 1536 am lothringischen Hofe entstandenen *Blason des Hérétiques*, seine Rechtgläubigkeit zu betonen, wobei er sich in den heftigsten Ausfällen gegen die Neuerer erging. [1])

Man hat Gringore geradezu verantwortlich gemacht für die unerfreuliche Entwicklung, die das französische polemisch-satirische Theater unter seinen Nachahmern nahm, während man Ludwig XII. politische Kurzsichtigkeit vorwirft, weil er durch sein antirömisches Verhalten dem Protestantismus in seinem Lande gleichsam den Boden bereitet habe; „denn das Volk empfinde nicht so fein und wisse die Würde von der Person nicht zu trennen.“ [2])

Doch dürfte man hierin etwas zu weit gehen. That doch

---

[1]) Cf. die in der *Hist. univ. des Th.*, *XII*, *1ere part.*, 105 berichtete Parabel Gringore's aus den *Fantaisies de Mère Sotte*, *contenant de belles histoires moralisées:* „Wasser, das von unreiner Quelle kommt, braucht nicht immer unrein zu sein.“

[2]) Julleville, *Comédie*, p. 163.

Gringore nichts anderes, als was so viele gut katholische, gallikanische Doktoren schon vor ihm gethan hatten, und was ferner zahlreiche Humanisten thaten, indem sie die kirchlichen Verhältnisse einer schonungslosen Kritik unterzogen. Gringore's Stücke gehen noch immer nicht soweit wie ein um dieselbe Zeit verfasster lateinischer Dialog, in dem Julius II. von Petrus vom Himmel ausgeschlossen wird.[1])

B. Das politische Theater nach Luther's Auftreten.

«Car scismes orribles perrers
Vous verrez de brief advenir.»

Diese Prophezeihung der Sotte Commune in Gringore's *Sottie* ging schon fünf Jahre später in Erfüllung. Das durch die Gallikaner und Humanisten wohl vorbereitete Frankreich wurde bald in die Bewegung hineingezogen.[2]) Luther's Schriften fanden in kürzester Zeit dort Eingang und unter den Gebildeten, namentlich in den Kreisen Lefèvre's, Verbreitung. Die breiteren Volksschichten scheinen erst 1520 auf dieselben aufmerksam geworden zu sein.[3]) Im gleichen

---

[1]) *Julius. Dialogus viri cujusdam eruditissimi festivus sane ac elegans, quomodo Julius II. Pontifex maximus post mortem coeli fores pulsando ab janitore illo D. Petro intromitti nequiverit. Impressum Amauroti, in insula Utopiâ, cura et impensis R. Hytlhodaei* (1513) 16°. Nach Vander Haeghen, *Bibliotheca Erasmiana* III, von Erasmus, dagegen nach Massebieau, *De Rav. Textoris comoediis* p. 58, von Androlinus, Professor an der Sorbonne. Die Idee wurde später von Buchanan auf Papst Alexander VI. übertragen, dessen Seele dann ruhelos umherirrt und das (von den Protestanten verworfene) Fegefeuer nicht finden kann. Siehe die Übersetzung Chrestien's: *Trois Sonnets du pape Alexandre*, in seiner Ausgabe von Buchanan's *Le Cordelier* (1567, der Ausgabe des Jephté beigegeben) p. 69.

[2]) S. oben p. 5 u. 6; Süpfle, *Kultureinflüsse*, p. 42 ff.; Lavisse, *Hist. gén.* IV, 473 ff.

[3]) So lässt der Eintrag eines Pariser Bürgers in sein Tagebuch vermuten: «*L'an 1520 s'éleva en le duché de Saxonne, en Allemaigne, un docteur théologien hérétique, de l'ordre de sainct Augustin, nommé Martin Luther . . . . . fit plusieurs livres qui furent imprimez et publiez par toutes les villes d'Allemaigne et partout le royaume de France*» (*Journal d'un bourgeois de Paris*, p. p. Lalanne, p. 94).

Jahre erfolgte die Verdammung Luther's durch die Sorbonne.[1]) Am 3. August 1521 forderte das Parlament die Bürger und Buchhändler auf, sämtliche in ihrem Besitz befindlichen Schriften Luther's zur Verbrennung auszuliefern.[2]) Franz I. lavierte lange Zeit zwischen den beiden Parteien, die sich sofort auch in Frankreich gebildet hatten. In seinen religiösen Überzeugungen erschüttert, lässt er 1521 Luthers und Melanchthons Schriften durch die Universität prüfen[3]) und beruft ein allerdings ergebnisloses, gallikanisches Konzil nach Paris, um den schreiendsten Missständen in den kirchlichen Verhältnissen seines Landes abzuhelfen.[4]) Beunruhigt durch die schnelle Verbreitung der neuen Lehre, entsendet er abwechselnd 12 Bettelmönche, damit sie ihr durch Predigten entgegenwirkten[5]); ausserdem lässt er Gerard Roussel im Louvre predigen.[6]) Zu gleicher Zeit schreitet er gegen die *prêcheurs séditieux*, jene fanatischen katholischen Prädikanten, ein, welche ihn in aufrührerischer Absicht beim Volke der Ketzerei verdächtigten[7]), als er zahlreiche Reformierte zum Scheiterhaufen schickt, wobei er nach der *Affaire des Pla-*

---

[1]) Lavisse, *Hist. gén.* IV, p. 479.

[2]) *Journal d'un bourgeois de Paris.* p. 104.

[3]) Reusch, *Index* I, 141.

[4]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 110.

[5]) Ibd. p. 187: *«Au dict an 1533, en ce temps, le Roy et madame la régente, sa mère, par délibération de conseil, envoièrent douze docteurs relligieux des quatre ordres mandiennes par toutes les contrées de France et d'ailleurs, pour prescher la foy catholique, pour abbattre et adnihiler les hérésies de Luther.»*

[6]) *Correspondance des Réformateurs*, p. p. L. Herminjard III, 72; J. Sturm an M. Bucer, 23. Aug. 1533 u. ibd. p. 160; Oswald Myconius (Basel) an H. Bullinger (Zürich), 8. April 1534.

[7]) *Journal d'un bourgeois de Paris*, p. 187. 1524 wird der Priester Jean Josse, der in seiner Predigt *parloit aucunes choses contre l'honneur du Roy et de la pollice mauvaise qui estoit au Royaume*, für einige Monate gefangen gesetzt. Siehe ferner die *Corresp.* p. p. Herminj III, 72, über die von Beda aufgereizten Prediger. Diese werden aus Paris verbannt, Beda wird verhaftet (s. Nicolas Cop an M. Bucer, Basel, bez. Strassburg, 5. April 1534. *Corr.* ed. Herminj. III, 158), dann von Paris verbannt (ibd. p. 271. J. Sturm an M. Bucer, 6. März 1535 u. ibd. 305. B. Masson an Erasmus 29. Juni 1535.)

cards[1]) keinen Unterschied mehr zwischen Erasmianern, Anabaptisten und Wiedertäufern macht.[2]) Erst nachdem noch sein Versuch, mit Hilfe Melanchthon's und der gemässigten Partei der Pariser Theologen durch gegenseitige Zugeständnisse eine Versöhnung der Gegensätze herzustellen gescheitert war[3]), wandte er sich entschiedener dem Katholizismus zu, besonders zur Erhaltung der Einheit seines Reiches und zur Wiedererlangung des französischen Übergewichts in Italien, wozu er der Hilfe des Papstes bedurfte. Dies hinderte ihn jedoch nicht, sich mit den protestantischen Fürsten gegen Karl V. zu verbinden.

Die religiöse Bewegung findet bald wieder im Theater ihren Wiederhall. Aber die Zeiten Ludwig's XII. sind vorbei. Franz I. steht dem Bürgertum feindlich gegenüber, da er sich in seiner Politik auf den Adel stützt. Als Förderer der Renaissancebestrebungen missfällt ihm die rohe, ungebildete Form des volkstümlichen Theaters. Dessen Freimut verträgt sich nicht mit seiner Auffassung des Königtums. Er gibt also schon im ersten Jahre seiner Regierung die Absicht kund, die Politik vom Theater auszuschliessen. Im Jahre 1515 lässt

---

[1]) Okt. 1534. Herminj. III, 253. C. Gessner an H. Bullinger, 27. Dez. 1534: *Fixi ab inconsultis quibusdam libelli gallice scripti, in Novo Castro [Neuchâtel chez Pierre de Wingle] ut rumor est impressi: plerique ad Farellum et quendam Augustinianum monachum autores referunt.* Demgegenüber stellt Herminj. fest, dass die Plakate gegen die Messe, die Franz sogar an die Thür seines Schlafzimmers geheftet fand, von Marcourt stammten, aber doch bei Wingle gedruckt wurden. Hiernach ist auch Merle d'Aubigné (III, 121 ff.) zu berichtigen.

[2]) *Corr.* ed. Herm. III, 271 (s. A. 2.): *Nihil interest inter Anabaptistam, Erasmianum, Lutheranum.* Erasmianer, Leute, die wie Erasmus eine Reform der Kirche verlangten, ohne ihre Dogmen zu bekämpfen. Erasmus an J. Ulathenus: *superstitiosi theologi . . . Lutetiae . . . clamitarent Erasmum novae sectae parentem esse, quae dicatur, Moderatorum.* (Herminj. III, 271, A.) Der Kurfürst von Sachsen sagte: „Leute, die die *Sache* fordern, mehr Erasmisch als Evangelisch sind“ (Corpus Ref. 1. Serie II, p. 909.)

[3]) *Corresp.* ed. Herminj. III, 512 (Franz I. an Melanchthon 23. Juni 1535), III, 306 (Sturm an Mel. 9. VII. 1535) u. p. 362 (Sturm an Bucer 18. XI. 1535).

er durch seine Edelleute den Priester Cruche bestrafen, weil er in einer *Sottie,* einem *Sermon joyeux,* einer *Moralité,* und einer *Farce* die Liebschaften des Königs zu kritisieren gewagt hatte.[1]) Im folgenden Jahre führten die Basochiens und die Enfants sans souci eine *Sottie* auf, in welcher die Königin-Mutter, Louise von Savoyen, als Mère Sotte «*pillant l'état à sa guise*» dargestellt wurde. Die Darsteller, darunter der berühmte Schauspieler Pont Aletz, wurden verhaftet und erlangten erst nach 3 Monaten ihre Freiheit wieder.[2])

Dies hat aber nur eine zeitweilige Einschüchterung des Theaters zur Folge. Denn schon 1521 wagt die *Farce moralle de trois Pellerins et Malice* eine Anspielung auf Luther und seinen Anhang.[3])

Die drei Pilger ziehen unter Führung von Malice aus, um sich von der in der Welt herrschenden Unordnung zu überzeugen. Malice stellt die öffentliche Meinung dar, welche sich vorsichtig mit verhaltenem Groll über die herrschenden Zustände ausspricht. Wenn sie ihrem Namen wenig gerecht wird[4]), so ist es, weil Franz I. keine Politik auf dem Theater duldet. Malice berichtet dann von den Veränderungen, welche in der Welt vorgehen, aus der Ehrlichkeit und Gerechtigkeit verbannt sind und wo die Weiber herrschen, wie sie mit Bezug auf den Einfluss der Königin-Mutter und der Maitressen Franz' I. sagt. Kein Wunder, dass Frankreich von beständigen Kriegen verheert und eine Beute der Aufrührer wird. Sogar in die Kirche ist die Unordnung gedrungen und die Besten des Volkes wenden sich von ihr ab (p. 407):

Et mesmes grans histoyriens
Veulent estre luthériens,

---

[1]) *Journal d'un bourgeois,* p. 13, darnach Julleville, *Rép.* p. 365.

[2]) *Journal,* p. 44 (1516): «*Ilz avoient joué des farces à Paris . . . que mère Sotte gouuernoit la cour, qu'elle tailloit, pilloit et desroboit tout* etc.» Vgl. Julleville, *Rép.* p. 365; Picot, *Romania* 1878, p. 277.

[3]) Julleville, *Rép.* p. 211; *la Comédie* p. 171; Picot, *Romania* 1878, p. 277. Text nach Fournier, *Le théâtre* p. 406 ff.

[4]) Fournier, l. c., p. 406: «*n'abuse pas de son nom.*»

womit sie die Gelehrten und Schriftsteller meint, welche wie Erasmus, Lefèvre, Berquin, Marot mehr oder minder offen zur Reformation neigten. Wenn man schon einmal Krieg führe, so solle man es wenigstens gegen die Lutheraner thun und sie zur Bekehrung zwingen:

(Le 1er Pelerin (p. 409):

A! j'espère
Sy l'on s'en va sur les Luthères,
Employer ma langue pour dire:
Que bientost leur convient desdire,
Ou par là, sans qu'ilz ayent remors,
De par mes mains seront tous mors:
Et puys y s'en repentiront,
Ces bouraux! ils en mentiront,
De ce que veulent mettre sus.

Le Deuxième (p. 409):
En la fin en seront deceups.

Das Stück endet damit, dass die Pilger auf ihre Reise als nutzlos verzichten.

Das Jahr 1523 führt uns nach Genf. Dieses, im Mittelalter eine freie Stadt, sah seine Rechte zu Anfang des Jahrhunderts mehr als je bedroht, da der Herzog Karl III. von Savoyen sich mit dem Bischofe von Genf, seinem illegitimen Vetter Jean de Savoie gegen die Stadt verbunden hatte. Deshalb schlossen die freiheitsliebenden Bürger mit dem benachbarten Freiburg ein Schutz- und Trutzbündnis (Februar 1519). Der dem Bischofe ergebene Teil des Klerus, der in Genf zu keiner günstigeren Beurteilung als anderswo Anlass gab und die aus Geschäftsinteresse zu ihnen stehenden Bürger protestierten. Die Patrioten gaben ihnen den Spottnamen Mammelutz[1]); dafür antworteten diese mit Eid-

[1]) Charpenne, *Hist. de la Réf. de Genève* p. 64; M. d'Aubigné, *Hist. de la Réf.* I, 130; Bonnivard, *Chroniques* II, 287: «*Taisez vous, mamelutz que vous êtes! . . Comme les mamelouks ont renié Jesus Christ pour suivre Mahomet, ainsi vous renoncez à la liberté et à la cause publique pour vous assujettir à la tyrannie.*» Die Mameluken waren 1517 vom Sultan Selim vernichtet worden.

guenots[1]), d. i. Eidgenossen, Verbündete der Freiburger, woraus sich im Laufe der Zeit das Wort huguenot entwickelte, das hier noch die republikanisch gesinnten Bürger der Stadt bezeichnet. Schon im April 1519 rückte der Herzog unvermutet mit 10000 Mann in Genf ein und zwang dasselbe zum Aufgeben der Allianz mit Freiburg. Von da an schien Genf eine savoyische Stadt geworden zu sein. Der Herzog unterdrückte alle freiheitlichen Regungen. Die Eidgenossen nahmen zur Maskenfreiheit des Dimanche des Bordes, des ersten Fastensonntags, ihre Zuflucht, um ihrem Unmute Luft zu machen. In Genf existierte damals eine Theatergesellschaft, die Enfants de Bontemps, die schon 1485 bestanden zu haben scheint.[2]) Ähnlich der Mère Folie de Dijon, führte sie jene Sottien genannten Ge-

---

[1]) Die Orthographie dieses Wortes wechselt. Bonnivard verlegt seine Entstehung in das Jahr 1518. Schriftlich belegt findet es sich zuerst in den *Registres du Conseil de Genève*, 3. Mai, 1521 (Eyguenots); huguenot scheint sich in Genf unter dem Einflusse des Parteiführers Hugues de Besançon in Genf entwickelt zu haben. Bei Michel Roset, *Chroniques* 1562 zuerst durchgeführt. (Merle d'Aub. I, 129, Anm.) Sollte das Manuskript der Sottie von 1524 (s. p. 32) wirkl. aus dem J. 1526 stammen (*Mémoires d'Arch. de Genève* I, p. 164, Anm.), was Julleville (Rép. p. 241) bestreitet (Ende des 16. Jahrh.), so wäre die Form *huguenot* durch die Vorbemerkung zur *Sottie* (s. d.) in Genf schon früh belegt. In Frankreich nannten sich die Calvinisten um 1550 selbst an manchen Orten (z. B. in Tours) Ayguenots, welcher Name auch von den Anhängern der Guisen ihnen beigelegt wurde. Die Weiterentwicklung ist unklar (s. *Bullet. du prot. fr.* 1858 p. 287 ff.). Jedenfalls sollte den Reformierten der Stempel des Ausländischen, Unnationalen aufgedrückt werden. Vgl. bei Littré die älteren Ansichten über die Herkunft des Wortes; Darmesteter et Hatzfeld, *Dict.*; Constantin, *Étymol. des mots huguenot et gavot*; Fass, in den Rom. Forschg. III, 486; Dannreuther, Le mot huguenot à l'Académie des inscriptions et belles-lettres (in: *Bull. de la Soc. de l'Hist. du prot. franç.*, 15. Nov. 1901.)

Für die Ableitung v. *Eidgenossen* hat sich Constans (Rom XI, 415) ausgesprochen, und vor ihm schon Baudry (ibd. Bd. XI, 415, Anm.).

[2]) Fournier, *Le Théâtre* p. 392; Julleville, *Rép.* p. 238 ff.; Picot, *Rom.* 1878, 280; *Mémoires d'Arch. de Genève*, I, 144 ff.; Julleville, *Les Comédiens* p. 137. — Nach Bonnivard hatte Genf auch eine *Abbaye de la Basoche . . . a pourveoir aux danses, mommeries, aux farces.*

legenheitsstücke auf, die unter dem Schutze der Narrenkappe die bittersten Wahrheiten zu sagen gestatteten.

Am genannten Sonntage des Jahres 1523 (22. Febr.) spielten sie eine *Sottie*, trotzdem, wie es im Stücke heisst, die Aufführung von *moralités et histoires* verboten war.[1]) Mère Folie und ihre Kinder betrauern den seit 4 Jahren fernweilenden Bontemps als tot.[2]) Da meldet ein Bote, dass er noch lebe; zugleich überbringt er einen Brief, in dem *Bontemps* seine Rückkehr in Aussicht stellt. Trotz der guten Nachricht kann keine rechte Fröhlichkeit aufkommen. Sie sind ja keine richtigen Narren, oder vielmehr, sie wagen es nicht zu sein: ihren Narrenmützen fehlt ein Ohr — der Herzog übt so strenge Polizei! In diesem Briefe werden nun die Genfer von Bontemps ermahnt, ihrer Religion treu zu bleiben. Er verspricht ihnen, zurückzukehren,

Si . . . Tenus estes à Dieu vrayment
Et non pas à ces predicans.

Unter den *predicans* versteht er wahrscheinlich die Agitation Zwingli's, die damals die Schweiz in zwei Lager zu spalten begann. Doch war auch schon Luther's Auftreten in Genf bekannt. Bonnivard meldet in seinen *Chroniques* unter dem Jahre 1521, dass *Luther avoit déjà d[onné des instructions] à Genève et ailleurs.*[3]) Die *Instructions* bestanden aber anscheinend weniger in den neuen Dogmen, als in der Verachtung des Papsttums[4]) und jenes Wustes von Äusserlichkeiten im katho-

---

[1]) Text nach Fournier, l. c., p. 392 ff.: *Sottie à dix personnages jouée à Genève en la Place du Molard, le dimanche des Bordes, l'an 1523.* Cf. Rossel, *Hist. litt. de la Suisse rom.* p. 330; Godet, *Hist. litt.* p. 34; Marc-Monnier, *Genève et ses poètes* p. 24.

[2]) 1519 wurde der beliebte Eidgenossenführer und Patriot Berthelier vom Herzoge hingerichtet: seitdem, meinen die Enfants de Bontemps, weile ihr Vater fern.

[3]) II, 382. Text verstümmelt, ergänzt nach M. d'Aubigné I, 305.

[4]) Bonnivard. *Chroniques* II, 382: «*qu'ilz ne craignoient plus si fort les sornetes du Pape qu'ilz se laissassent prendre a ses fillets*». Die Patrioten wollten sogar gelegentlich einer Prozession den Klerus, der nach einer benachbarten Abtei ausgezogen war, aus der Stadt ausschliessen. *Les Sages détournèrent cela* (d'Aubigné ibd. und Bonnivard ibd.). Der Genfer Patriot Bonnivard, Prior von Saint Victor, hatte aus

lischen Kultus, der auch bei den Anhängern Erasmus' Anstoss erregte. Dazu hatte auch bereits Lefèvre's Bibelübersetzung, die aus Lyon in Genf importiert worden war, die Köpfe erhitzt. [1])

So standen die Dinge, als der Herzog im August 1523 mit seiner jungen Gemahlin Beatrix von Portugal in Genf einzog. Die Genfer hatten allen Grund, mit dem Herzoge Frieden zu halten; sie bereiteten also dem Fürstenpaare einen feierlichen Empfang [2]), die Mammelutz aus Parteiinteresse, die übrigen, weil sie von der Anwesenheit des Hofes geschäftliche Vorteile erwarteten. Ausser anderen Veranstaltungen brachten die Mammelutz die Aufführung eines Mystère, *L'Invention de la Sainte Croix,* das neben anderen Vorzügen vor allem den der Kürze hatte. [3]) Aber die Herzogin, wahrscheinlich von der Reise ermüdet, nahm alle Huldigungen zerstreut und mit einer Miene so unnahbaren Stolzes hin, dass ihr Verhalten allgemeinen Unwillen erregte. Umsonst suchte der Herzog durch den Glanz seines Hofes und seiner Feste die Genfer zu gewinnen. [4]) Die Eidguenots antworteten im folgenden Jahre mit der *Sottie jouée le Dimanche après les Bordes en 1524.* [5]) Der Herzog und die Herzogin waren ein-

---

eigener Anschauung das grosse Babylon Rom kennen gelernt. Luther übersetzt er mit *éclaireur* = Aufklärer (*«Il s'appelle de son surnom Luther, ce qui signifie éclaireur»*) Merle d'Aub. I, 174.

[1]) M. d'Aubigné I, 328 ff.: *«Des gens nommés évangéliques vinrent de France,* dit un Mémoire au pape sur la rébellion de Genève, . . . *quelques Genevois s'abouchèrent avec eux et achetèrent leurs livres.* (Merle d'Aub. I, 330). *Chose singulière! un nouvel espoir saisit les factieux abbatus . . . Et de ces livres venus de France, et qu'ils achètent des évangéliques, les Genevois espèrent leur affranchissement.»*

[2]) d'Aubigné I, 318 ff.

[3]) d'Aubigné I, 323 ff.; *Mémoires d'Arch. de Gen.* I p. 191 ff.; Marc-Monnier, *Gen. et ses poètes*, p. 13 ff.; Godet, *Hist. litt. de la Suisse fr.* p. 32 ff.

Theatergeschichtlich merkwürdig ist das *Mystère*, weil es nicht auf einer kombinierten Bühne, sondern weil jeder Akt auf einem besondern Podium gespielt wurde.

[4]) Durch *banquets, danses, triomphes, suivies de ballets, mascarades et de comédies* (Merle d'Aub. I, p. 326).

[5]) Wegen Ungunst der Witterung war die Vorstellung verschoben

geladen worden, hatten aber abgelehnt *pour ce qu'on disoit que c'estoyent huguenots qui jouoyent*, wie eine der Handschrift vorausgeschickte Bemerkung meldet.

Mère Folie ist tot, Bontemps noch immer fern — in Genf ist ja noch alles beim Alten! — und die armen Sotz haben nur mehr ihre Grossmutter, Grand'Mère Sottie. Diese, obwohl reich, weigert sich, ihre Enkel zu unterstützen und weist sie an Monde, der ihnen Arbeit gibt, aber, zu ihrem grossen Verdrusse mit nichts zufrieden ist, trotzdem sie ihr Möglichstes thun. Selbst die Messen des prebstre gefallen ihm nicht: sie sind entweder zu kurz oder *longues comme un sermon*. Ihr müsst krank sein, Monde, ruft der Conseiller (p. 403); denn nicht einmal die Bibel würde euch recht sein:

Au texte de la Bible
Qu'est chose irrépréhensible
Vous n'y trouverez pas bon goust.

Für *irrépréhensible* erklärt er den Text der Bibel! Er kennt ihn ja.

Le Cousturier (p. 403):

Croyez, Monde, qu'il n'est si fou
Qui ne le cognoisse.

Es gibt also in Genf schon fleissige Bibelleser, die nach Art der Reformatoren, die Bibel als Universalheilmittel empfehlen! Man holt schnell einen Arzt, und dieser stellt fest (p. 404), dass Monde *blessé du cerveau* ist. Es kommt dies von der Aufregung, in welcher Monde infolge der schlechten Vorhersagungen lebt (p. 404):

. . De ces folies qu'on a dit,
. . . . . Qu'il viendroit
Un déluge, et que l'on verroit
Le feu en l'air, par cy, par là.

---

worden. Siehe Julleville, *Répertoire* p. 241; M. d'Aubigné I, 331 ff.; Marc-Monnier, *Genève* etc. p. 21 ff.; Godet, *Hist. Litt.* p. 34 ff.; Rossel, *Hist. litt.* p. 331; Picot, *Romania* 1878, 283; Text nach Fournier, *Le th. fr.* etc. p. 399 ff.

Schon 1461 war in Genf ein *Mystère de l'État du Monde* aufgeführt worden. Godet, *Hist. litt.* p. 30.

So prophezeiten sich damals Katholiken und Protestanten gegenseitig Gottes Zorn. Der Médecin, anscheinend auch einer von den Bibellesern und Pfaffenfeinden, beruhigt ihn (p. 404):

Monde, ne te troubles [sic!] pas
De voir ces larrons attrapards
Vendre et achetter bénéfices;
Les enfans ès bras des nourrices
Estre abbés, évesques, prieurs . . . .
Faire la guerre à toute outrance
Pour un rien entre les chrestiens.

Le Monde: *Ce sont des propos du pays*
De Luther reprouvez si faux.

Oh, antwortet Médecin bitter,

Parlez maintenant des deffauts
Vous serez à Luther transmis.

Sprecht nur von Fehlern und Missbräuchen, gleich seid ihr *luthériens!* So brandmarkten die sorbonnistischen Ketzerriecher alle freier denkenden Menschen.

Willst du wieder gesund werden, fährt Médecin fort, dann regle deine Angelegenheiten:

Metz y ordre selon la loy,

d. i., nach Ansicht d'Aubigné's, gemäss der Bibel.

Ganz richtig findet Monde, dass der Doktor wie ein protestantischer Prediger gesprochen habe (p. 405):

Ce médecin, il est bien sot
Que de m'avoir presché en lieu
De me medeciner.

Aber er will nichts von seinen Lehren wissen:

Je me gouverneray plutost
A l'appetit de quelque sot
Que d'un prescheur.

Le Savetier: . . . *Bien vous ferez*
Selon vos appétits.

Le Sage Monde entpuppt sich am Schlusse als der unverbesserliche Fol Monde. Man kleidet ihn als Narren

und bindet ihm einen Schleier vor das Gesicht. „Erst die Reformation wird ihm wieder die Augen öffnen“.[1])

Diese Sottie, welche mit derjenigen Gringore's zum Besten gehört, was wir in dieser Literaturgattung haben, ist ungemein lehrreich. Sie zeigt die Zwitterstellung Genfs, das die Lehren der Reformation noch zurückweist, aber schon der Messe abhold ist, zur grossen Besorgnis seines Klerus; ängstlich verfolgt der prebstre die Entschlüsse Monde's[2]); er ist *ravi de voir le Monde s'adresser à lui;* und traurig erwidert er, als dieser seine Messen nicht will (p. 403):

Vous ne savez que vous voulez.

Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Die Reformation wird in Genf günstigen Boden finden.

In Frankreich macht sie rasche Fortschritte, im Süden ebensowohl wie im Norden und Nordwesten. Unter dem 25. August 1530 schreibt Bucer an Luther, dass in der Normandie das Evangelium bereits so verbreitet sei, dass man diese Gegend Kleindeutschland nenne.[3]) In der Normandie und in ihrer Hauptstadt Rouen war das Interesse am Theater ein besonders reges.[4]) Die Aufführungen stehen auch hier unter dem Zeichen der religiösen Bewegung und der durch diese bedingten politischen Ereignisse.

In der *Sottie des Sobres Sotz entremêléz avec les Sygurs d'Ays* (1536) machen sich die Sotz über die *gent obstinée* lustig, die sich lieber verbrennen lässt, als ihrem Glauben entsagt.[5]) Übrigens halten sie die Repressalien gegen jene „obstinaten, aufrührerischen Leute durchaus nicht für ungerecht (p. 430):

---

[1]) Marc-Monnier, p. 25: *«Il ne devait recouvrir la vue qu'en embrassant la Réforme quelques années plus tard».*

[2]) In der Sottie ahnt man bereits, sagt d'Aubigné (I, 336), die schlechte Aufnahme, die das Evangelium bei Monde, d. i. der Welt finden wird. Der Gedanke: *Le Monde devient toujours pire, Je ne sais que sa fin sera . . .!* wird uns noch öfter begegnen.

[3]) *Corresp.* ed. Herminj. VI, 295; Note 2: *In quadam Normandiae regione adeo multi jam Evangelium profitentur, ut hostes coeperint eam vocare parvam Allemaniam.*

[4]) Siehe p. 8 u. 9.

[5]) Jullevillle, l. c., p. 236; Picot, *Romania* 1878, p. 291—293. Text nach Fournier, l. c., p. 429 ff.

Pourtant que la gent obstinée
Est plaine de rebellion.

Der Badin, der die verschiedenen Arten von Narren aufzählt, findet mit Anspielung auf die zahlreichen Ketzerverbrennungen, die auf die bekannten Plakatanschläge vom Oktober 1534 folgten[1]), die grössten Narren unter diesen Fanatikern (p. 435):

Ce sont ceulx, ainsy que l'on dict,
Qui se font bruller à crédit,
Pour dire: «C'est moi qui babille:
Je suys le reste de dix mille,
Qui pour le peuple voys mourir.»

Dazu gehören auch diejenigen, welche jene armen Teufel beherbergen[2]); denn sie verfallen den strengsten Strafen (p. 435):

On ne gaigne guerre à nourir
Ces gens la qui sont sy mutins.

Unsere Sotz haben auch gar keine Lust, dem Beispiele jener zu folgen:

Ny grectz, ni ebreutz, ne latins,
Ne me feront croyre au parler:
Qu'il se faille laiser bruler,
Bren! bren! bren! y n'est que de vivre.[3])

Der grösste Teil der Sottie ist der *Chronique scandaleuse* der Stadt gewidmet; ihre politische Satire ist, in Hinsicht auf das Verbot Franz I., sehr harmlos (p. 430):

Je le diroys bien, mais je n'ose;
Car le parler m'est deffendu.

Kühner sind sie, wenn es sich um Frankreichs Feinde, gleichviel welcher Richtung, handelt. Im Jahre 1541 stellen sie Heinrich VIII., der mit der Kirche entzweit und damals mit Karl V. gegen König Franz verbündet war, in der Person des gottlosen Königs Belsazar dar, dem der Prophet Daniel (unter Anspielung auf die Säkularisierung der englischen Klöster) wegen des Raubes jüdischer Heiligtümer Vorhalt

---

[1]) Fournier, l. c., p. 435, Anm. 1.

[2]) Fournier, l. c., p. 435, Anm. 2.

[3]) Cf. Marot (Lenient, *La Satire* p. 35): «Il vaut mieux s'excuser d'absence. Qu'être brûlé en sa présence.»

macht. In einem darauffolgenden Maskenzuge (montre) werfen sich Heinrich VIII., Karl V., ein *fou* (Calvin?) und Papst Paul III., im Streite um die Vorherrschaft die Erdkugel *(la machine ronde)* mit den Worten zu: *«Tiens cy, baille ça, ris-t-en, mocque t'en.»* [1])

In einem Atemzuge verspotten sie die unduldsame, katholische Orthodoxie und die frömmelnden Calvinisten:

Sous ombre de religion,
Règne ce jour Papelardise,
Et Schisme en mainte region . . .
Sous l'habit de simplicité
Font que l'escript saint on deguise
A l'ombre de grand sainteté. [2])

Auch in Lyon fand sich günstiger Boden für die Ausbreitung der Reformation[3]). Lyon, *le second œil de France*, war nicht nur eine bedeutende Handelsstadt[4]), sondern auch ein Zentrum der Literatur. [5]) Fern von der strengen Überwachung der Sorbonne hatten sich hier bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts mehr als 100 Buchdrucker und mit ihnen zahlreiche Schriftsteller und Gelehrte niedergelassen. [6]) Die Lyoner Ausgaben hatten einen Weltruf. Namhafte Gelehrte, wie E. Dolet und Josse Bode, waren dort als Korrektoren thätig, bevor sie selbst eine Druckerei gründeten. Eine grosse Zahl dieser Buchdrucker waren Deutsche, die schon mit den Ideen Luthers erfüllt nach Lyon gekommen waren. Die aus ihren Pressen hervorgegangenen verdächtigen Bücher fanden durch die Messen so grosse Verbreitung, dass die Sorbonne die Ab-

---

[1]) Floquet, *Hist. des Conards*, p. 15 u. 16.

[2]) Julleville, *Les Comédiens*, p. 252.

[3]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon*. II, passim; Moutarde, *Étude historique* etc., passim.

[4]) 1460 hatte der Herzog Ludwig von Savoyen die Stadt Genf der Privilegien ihrer vier Messen beraubt und an Ludwig XI. von Frankreich ausgeliefert, der sie auf Lyon übertrug. (Merle d'Aubigné I, 36.) 1536 wurde die Seidenindustrie aus Italien dort eingeführt.

[5]) Buisson, *Séb. Castellion* etc. I, p. 15ff.; Moutarde, l. c., p. 17; Colonia, *Hist. litt. de Lyon*, II, 617ff.

[6]) In Paris zählte man deren nur 80; cf. Moutarde, l. c., p. 17, Anm.

schaffung der Buchdruckerkunst verlangte.[1]) Glücklicherweise waren Franz I. und seine Ratgeber einsichtig genug, diesem Verlangen nicht nachzugeben. Massregeln gegen die Neuerer finden wir schon 1520: Am 4. Januar wies der Inquisitor Valentin Levin dem Magistrate eine Vollmacht gegen die *maraus et hérétiques* vor. Unter dem 4. September 1524 heisst es in einem königlichen Erlasse: «*Depuis cinq ans en ça, la secte luthérienne pullulle dans la ville de Lyon.*»

Als Zentrum der Häresie galt das Collège de la Trinité[2]), das 1527 von der (aus Laien bestehenden) Dreifaltigkeitsbrüderschaft in die Verwaltung der Stadt übergegangen war. Zu dessen bekanntesten Rektoren zählt Barthélémy Aneau[3]), der, gleich seinen Kollegen ein Laie und ein ehemaliger Schüler des berühmten deutschen Gelehrten Melchior Wolmar[4]) an der Universität Bourges, und ein Mitschüler Calvin's und Bèze's war.

Von dort kam er 1527, «*infecté des nouvelles erreurs*», nach Lyon und «*empoisonna*» als Lehrer der Rhetorik die Jugend.[5]) Dieses Urteil Colonia's dürfte auf das tragische Ende Aneau's zurückzuführen sein. Im Jahre 1564 wurde er nämlich vom wütenden Pöbel gelyncht, da er angeblich bei einer Prozession den die Monstranz tragenden Priester beleidigt hatte.[6]) Doch dürfte der Bischof von Rohan, dem die Bestätigung des principal oblag[7]), keinesfalls einen Lutheraner an die Spitze des Collège gestellt haben. Aneau scheint zu den Erasmianern gehört und im übrigen ein sehr harmloses Dichter- und Ge-

---

[1]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon.* l. c.

[2]) Colonia, l. c., ferner p. 620ff.; p. 665ff.; Moutarde, l. c., p. 40ff.; Buisson, l. c., p. 15.

[3]) 1540 u. wieder 1553—64. Cf. *La France prot.*, 2e éd. I, 254.

[4]) Melchior Wolmar (Volmar), war Lutheraner oder wenigstens der neuen Lehre geneigt. Ausserdem wirkte in Bourges Jean Chaponneau, docteur en Théologie, «*qui prêchait assez librement pour ce temps-là*» 1531; Bèze, *Hist. acclêstastique* II, 10. Vgl. Herminj., l. c., V, 82; VIII, 379. — Chaponneau war später Prediger in Genf u. Neuchâtel.

[5]) Colonia, *Hist. litt. de Lyon* II, 621.

[6]) Colonia, ib., II, 621; Beauchamps, l. c., p. 156.

[7]) Buisson, l. c., p. 15.

lehrtendasein geführt zu haben, wenngleich nicht geleugnet werden kann, dass z. B. Sébastien Castellion als Anhänger Calvin's seine Schule verliess. Als Dichter war er von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. [1]) Er gehört der rhetorisch-allegorisierenden Dichterschule der vormarot'schen Zeit an. Von seinen Schülern liess er Theaterstücke eigener Komposition aufführen, darunter die wunderliche Moralität: *Lyon Marchant, Satyre Françoyse sur la Comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orléans et sur les choses memorables depuys l'an milcinq cens vingt quatre.* Die Handlung des Stückes ist gleich null. Die bedeutendsten französischen Städte streiten um den Vorzug, der von *Verité* schliesslich Lyon zuerkannt wird:

Mais deuant tous est le Lyon marchant.

Das Ganze ist in die ungeniessbarsten *Allegories et Enigmes* gehüllt, die nur durch die Randerklärungen einigermassen verständlich werden. Der Autor besitzt ein besonderes Talent, den Wörtern zwei- und dreifachen Sinn unterzulegen, z. B. Lyon = *cité marchand* und *un lion qui marche à pied.* Die auf dem Titel angekündigten Anspielungen auf die geschichtlichen Ereignisse seit 1524 sind sehr harmlos. Die religiöse Bewegung wird manchmal gestreift. Der Türkeneinfall z. B. wird als eine Strafe des Himmels für die *heresies* bezeichnet. [2]) In einer scenischen Erläuterung heisst es ferner: «*Icy soit mise une Tente ou Pauillon en un coing du chauffault qui sera de Taffetas pers, vert et changeant ou n'y aura point de*

---

[1]) Colonia, l. c., p. 621; Buisson, l, c., p. 23. Wir besitzen von ihm: Eine Ergänzung zu Marot's Bruchstück einer Übersetzung der *Metamorphosen* Ovid's (Lyon, 1549); *Epigrammes sur aucunes choses aduenues à Lyon*, 1541. *Alector, histoire fabuleuse* (schwerverständlicher mythologischer Roman, der eine Übersetzung eines griech. Fragments sein will (Biblioth. zu Wolfenbüttel); ferner ein *Mystère de la Nativité*, Lyon, 1542, 8⁰. Cf. Beauchamps, *Recherches* p. 156. Julleville, Rép. p. 78. — Text nach dem Neudruck von Silvestre, Lyon. 1831. 8⁰. Das Original befindet sich in der Bibl. Nat. de Paris [Inventaire, Rés. ye 1, 657]. Cf. ferner Parfaict, *Histoire*, III. 45; Julleville. *Les Comédiens* p. 314; La Vallière I, 222.

[2]) Wahrscheinlich Belagerung von Wien 1529.

couleurs blanches, et dessus le pommel y aura un Aigle noir, et dedans sera un homme sans teste habillé à la mode d'un Allemant, vers lequel se tournant et le monstrant dira:

Androdus. *Voyez-vous cest homme sans teste?*
C'est le Concile esperé.»

Vielleicht wollte Aneau damit sagen, dass er nicht an die Möglichkeit der Beseitigung des Schisma durch ein Konzil glaube. Im übrigen würde man nicht für möglich halten, dass ein solches Stück je über eine Bühne habe gehen können. Der Titel des Buches meldet jedoch: *Jouée au College de la Trinité a Lyon* 1541.

Gegen Ende der Regierung Heinrich's II. gelangt das lothringische Geschlecht der Guisen zu grosser Macht und wird namentlich beim Volke sehr beliebt. Dazu trug die Einnahme von Calais durch den Herzog Franz von Guise nicht wenig bei, da dadurch England die letzte Besitzung auf dem Festlande verlor. Das Ereignis wird in zahlreichen Gedichten und wahrscheinlich auch in Theaterstücken gefeiert. Von letzteren ist uns nur die *Moralité nouvelle de la Prinse de Calais* aus dem Jahre 1558 bekannt.[1]) Sie ist in vornehmem Tone gehalten, frei von jeder Prahlerei und Schadenfreude über den Sieg.

L'Angloys beklagt den Verlust von Calais und kann nicht begreifen, wie es möglich war, ihm die Stadt zu entreissen (p. 447):

Nous avyons sy fortes murailles! . . .
Hélas! nous la gardions sy bien!

Um ihn zu trösten, stellt ihm Le Françoys vor, dass Frankreich eigentlich nur sein Eigentum, das ihm vor 210 Jahren unrechtmässigerweise geraubt worden war, wieder genommen habe. Schuld an Englands Unglück sei aber nur, dass Gott es verlassen habe (p. 447):

Car si Dieu la cité ne garde
En vain posée y est la garde[2]),

---

[1]) Julleville, *Rép.* p. 98. Text nach Fournier, p. 446ff.

[2]) Cf. Desmasures, *David fugitif.* Demie-trouppe: «*Car la cité, dont Dieu garde les portes, Seure se tient contre qui l'aussaudra.*»

sagt er mit Anspielung auf Englands Abfall von Rom. Diese Verse lassen erkennen, dass der Autor Katholik war.

Von einem solchen stammt auch der Colloque Social de Paix, Justice, Misericorde et Verité, pour l'heureux accord de tres Augustes, et tres magnanimes Roys de France et d'Espagne par Jean de la Maison neufve, Berruyer (1559).[1] Es ist dies eine jener zahlreichen Gelegenheitsschriften, welche in allegorischer Form den 1559 zu Câteau-Cambrésis zwischen Heinrich II. und Philipp II. geschlossenen Frieden feierten. Der Abschluss desselben war beschleunigt worden, damit Heinrich II. freie Hand gegenüber den Reformierten bekomme[2], die trotz aller Verfolgungen in Frankreich besorgniserregende Fortschritte machten.[3]

Ob der *Colloque Social* jemals aufgeführt wurde, wissen wir nicht. Zum Verständnisse des St. ist die vom Autor vorausgeschickte Einleitung, die vielleicht als Prolog gesprochen wurde, notwendig. Paix, so heisst es daselbst, klagt im Gebete zu Gott, dass Mars sie von der Erde verdrängt habe. Wenn man doch wenigstens gegen die Ketzer und Ungläubigen Krieg führen würde. Aber nein:

C'est que je voy la guerre entre les tiens
C'est asavoir entre princes Chrestiens
Qui deussent (las) plustost prendre alliance
Pour surmonter l'infidèle arrogance

---

[1]) La Vallière I, 153. Text nach der Bibl. Nat. Paris [ye 1, 759]. Nach Du Méril, *Études*, p. 177, Anm. 3. zu Ehren der Vermählung Elisabeths von Frankreich mit Philipp II. bei Hofe aufgeführt.

[2]) Meaux, *Les luttes rel. en Fr.* p. 59.

[3]) Ibd. p. 105. Während der auswärtigen Kriege hatten sich die Protestanten zu Gemeinden konstituiert. Paris war 1555 vorangegangen. 1558 zählte man schon über 2100 Gemeinden mit mehr als 400 000 Seelen. Ihre Verfassung war im Sinne Calvin's eingerichtet. 1559 fand die erste Nationalsynode zu Paris statt, gerade als Heinrich II. gegen die zur Toleranz geneigten Parlamentsmitglieder wütete. Da die Katholiken die Niederlagen von St. Quentin und Gravelingen als Strafe für die Ketzerei in Frankreich ansahen, wünschten sie sehnlichst den Frieden zu deren Vernichtung herbei.

Des ennemis de la divine loy,
Et les reduire à la Chrestienne foy.

Diese Idee fand sich schon in den *Trois Pèlerins.* Gott setzt Paix wieder in ihre Rechte ein und söhnt die beiden feindlichen Herrscher aus.

Im *Colloque* selbst bringen Justice, Misericorde und Verité ihr (Paix) die frohe Botschaft, dass Frieden, Gerechtigkeit und Wahrheit wieder herrschen werden:

L'eglise saincte en Jesus assemblée
Ne sera plus d'heresies troublée,
Car les pasteurs de pres regarderont
A leur brebis, et bien les garderont
Des loups cruels qui mangent leur troupeau. [1])

Zum Schlusse ermahnt Paix die Menschheit, sie und ihre Schwestern nicht wieder zu vertreiben und dann in der Ungnade Gottes der Häresie zu verfallen:

Et aussi tost que verité celeste
T'aura laissé en ce monde moleste[,]
Mensonge au lieu de verité viendra
Qui deuant Dieu inique te rendra.

Heinrich II. wurde durch seinen plötzlichen Tod verhindert, die von ihm erwarteten Neuerungen gegen die Reformierten durchzuführen. Nachdem diese während der kurzen Regierung Franz' II. vergeblich versucht hatten, auf die Staatsleitung Einfluss zu gewinnen; nachdem sodann das Religionsgespräch zu Poissy der Regierung Karl's IX. die Unvereinbarkeit der Gegensätze dargethan hatte, versuchte der Kanzler Michel de l'Hôpital durch das Toleranzedikt von St. Germain (Jan. 1562), das den Protestanten freie Religionsübung, aber ausserhalb der Städte gewährte, die Möglichkeit zweier Religionen in einem Staate zu erweisen. Aber Toleranz war beiden Parteien ein noch unverständlicher Begriff. [2]) Die gegenseitigen Störungen des Gottes-

---

[1]) Meaux, ibd. p. 96. Schreiben Pius' V. an Karl IX. betr. Ausrottung der Ketzerei in Frankreich, wo er die Missstände im Klerus zugibt, bedauert u. Abhilfe verspricht.

[2]) Vgl. Calvin und die Libertins von Genf. Der *Colloque* von

dienstes führten zu blutigen Tumulten, von denen der zu Vassy die lange Reihe der Bürgerkriege eröffnete. Zwar gebot schon 1563 der Friede zu Amboise den Waffen Ruhe, aber die gegenseitige Unzufriedenheit und Erbitterung wuchsen und liessen eine baldige Erneuerung des Kampfes voraussehen.

Dieser Stimmung verleiht die Moralität *Mars et Justice* Ausdruck, die um jene Zeit von den Clercs des Parlamentes zu Paris gespielt wurde.[1]) Wir haben bisher wenig Gelegenheit gehabt, vom Pariser Theater zu sprechen. Die Nähe der Sorbonne und der Regierung mögen dasselbe eingeschüchtert haben:

. . . il y a ja deux ans
Que l'on n'a point monté sur l'eschaffaut ceans.

heisst es in unserer Moralität. Da in diese Zeit der im Stücke behandelte erste Religionskrieg fällt, können wir dasselbe 1565 oder 1566 datieren. Die handschriftlich erhaltene Moralität ist bisher nur durch die kurze Notiz Julleville's bekannt; daher soll hier, soweit nötig, näher auf sie eingegangen werden.

Mars ist des Friedens müde, der ihn arm, die Kaufleute aber und besonders *ces prieurs, ces curés et chanoines* reich und fett macht. Er beschliesst, die Unzufriedenen zum Kriege aufzureizen; dazu gehört in erster Linie der protestantische Ministre, der trefflich charakterisiert wird.

Die Bibel fleissig im Munde führend, predigt er demütig *(avec grande crainte et doubte)*, aber fanatisch und erfolgreich:

Auec souspirs profondz et parolle sucree
Esmouuera chascun . . .

Deshalb ist er der rechte Mann. Mars will ihm zeigen, dass

Son presche sans debat n'a point d'accroissement,

was nicht schwer sein wird, da der Ministre zum Aufruhr geneigt *(bon seditieux)* und über die Unduldsamkeit der Gegner erbittert ist:

Poissy sollte auch nicht Toleranz, sondern die Einigung der beiden Sekten herbeiführen. Cf. Meaux, l. c., p. 77.

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 81. Text nach dem Manuskripte der Pariser Nationalbibl. [Fonds français 24,340 f. 4°].

De la Commune toute
Qui permectre ne veult que a nostre affection
Exercice fassions de la relligiou,
De nous jeter en l'eau nous menace et du feu.

Ohne ihn anzuhören, erklärt Justice, an die er sich gewandt hat, seinen Glauben für *malice* und zwei Religionen im Staate für ein Unding:

et dict estre Indecent
Que deux Relligions aions pour le present.

Ministre, dessen sehnlichster Wunsch ist

Qu'on renge le papault selon nos appetitz,

wird von Mars leicht überzeugt, dass er nur durch Krieg Justice zwingen könne, ihm freie Religionsübung zu gewähren. Die verführerische Schilderung der reichen Beute aus den katholischen Kirchen:

Qu'il y a des joiaulx aux eglises galliques
De callices, de platz et chasses, et reliques!

die auch ihm teilweise zufallen wird, bewegt Ministre, freudig die verlangten Geldmittel zuzusagen. Diese unter seinen Getreuen aufzutreiben, geht er ab.

Nun gilt es, noch Truppen und einen Anführer zu werben. Marchant, einer jener systematischen Ausbeuter des Volkes, die gern im Trüben fischen, wird leicht gewonnen, der gegen seine Schuldner allzu nachsichtigen Justice Gewalt anzuthun. Als er jedoch hört, dass er mit Ministre gemeinsame Sache machen soll, weigert er sich entschieden:

Le ministre aggreable
Estre ne me saroit. Il me sembloit ung diable.
Auecq sa nouveaulte si tost ne se retire,
Fauldra que contre luy ma pistolle je tire.
Je ne le vueil hanter, je ne veuil qu'il s'approche.
Auecq nous il vient, mais nous en aurons reproche.
Ainsy que mes maieurs en l'eglise veulx viure,
Et jusques a la mort j'ay propose les suiure.
Cil qui change de loy, il change aussy de foy . . .
Mars si vous me croiez, point ne l'enroullerez.

Schliesslich willigt er ein, wenigstens das Geld des Ministre anzunehmen:

Du blesme predicant recepuons les escus,

trotz des Bedenkens

J'ay peur que son argent ne soit nostre ruyne.

Während Mars und Marchant sich zum Kampfe vorbereiten, tritt Rouge affiné mit seinen suppostz Deliquetout und Bec affillé auf.

Rouge affiné scheint das Parlament zu personnifizieren:

Depuis que suis ceans et tant que je viuray,
De mes sages maieurs j'ay suiuy et suiuray
Le chemin vertueulx de Justice. Tousiours
Les ciuilles tiendray et criminelles cours . . .

Seine Begleiter stellen also wahrscheinlich die Zivil- und die Kriminalkammer dar. Sie sind bereit, Justice gegen Mars zu verteidigen. Bald stehen sich beide Parteien gegenüber. Von Justice mit bitteren Vorwürfen empfangen, fordert Mars:

Vueil que le marchant soict par vous auctorise
Et le sainct predicant aussy fauorise.

Justice verweigert dies, besonders

. . . que le predicant ypocrite ministre
Du docteur catholique aye le nom et tiltre.

Es kommt zum Kampfe, in welchem Justice verletzt und ihres Mantels beraubt wird, den Mars sogleich zerschneidet, verteilt und verkauft; deshalb bricht der Kampf aufs neue aus, und erst das Dazwischentreten von Bon droict macht ihm ein Ende. Dieser weist jeden in die gebührenden Schranken zurück, namentlich den Ministre:

Car ne peult prosperer icelle region
Qui veult entretenir double religion.

Justice erhält nicht nur ihren Mantel nicht mehr zurück, sondern muss auch noch grosse Kriegskosten zahlen. Hierauf bringt Mars Paix herbei; aber wie elend sieht diese aus!

Rouge affiné: *Mon Dieu, quelle est rongee!*
Bon droict: *Il n'y a plus que l'os, toutesfois il est bon*
Telle quelle l'auoir . . .
Bec affillé: *Il est vray; mais je crains que ne soict paix fourree*
Laquelle nous sera de petite duree.

Diese Befürchtung war, wie schon ausgeführt wurde, nur zu sehr begründet. Alle sind unzufrieden ausser Mars, der fröhlich mit seiner Beute abzieht, um bald wieder anzufangen:

Quant je n'auray plus rien, fauldra recommenser.

Rouge affiné bleibt mit seinen *supposts* zurück, um sich, da der Friede wieder hergestellt ist, zu vergnügen.

Der jetzt beginnende zweite Teil hängt mit dem ersten nur lose zusammen. Er ist eine Sottie, worin die Scandalchronik des letzten Jahres in ergötzlicher Weise erzählt wird:

Rouge affiné: *Puisque mars est forclus,*
Or sus bec affille, or sus, decliquetout
Comptez nous quelque cas, comptez nous jusques au bout
De ses pationnez en amour les secretz.

Es finden sich darunter manche lustige Stückchen, besonders von Gerichtspersonen, die wie die vorhergehende Allegorie einen *Clerc de la Basoche* humanistischer Bildung als Autor voraussetzen. Ihr Inhalt und ihre unverblümte Sprache erinnern an die alten Fableaux, denen sicher einige nachgebildet sind. Das Heitere ist dem Ernsten geschickt angegliedert und so vermieden worden, der Moralität, wie üblich, eine Farce mit neuen Personen folgen zu lassen.

Wie fad erscheinen gegen diese Moralität die *Advertissements faicts à l'homme*[1]) von Jacques Grezin, Pfarrer zu Condac (1565). Er betrachtet die Bürgerkriege als Strafe des Himmels; deshalb zeigt er

comment lamente
La poure Eglise hors de repos,
Contre Sathan qui la tormente,
Pour le deffault de ses supposts.

Gott hat Peste, Famine und Guerre über die sündige Menschheit geschickt. Nun bittet diese reumütig um Verzeihung für die Sünden, die sie als Clergé, Noblesse und Tiers Estat begangen hat. L'Ange ermutigt sie,

---

[1]) *Par les fléaux de nostre Seigneur, de la punition à lui deüe par son peché, comme est aduenu depuis trois ans.* Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 429]. Cf. La Vallière, I, 178.

diese zeitliche Strafe geduldig zu ertragen, um der himmlischen zu entgehen.

So leicht tröstet sich jener poitevinische Bauer nicht, der in dem Monologe *Complointe do pouvre Jeons, Do Moichonsety que fasont lez soudars premy lez chomps* (Poitiers, 1568)[1]) sein Hab und Gut beweint, das ihm geraubt oder vernichtet worden ist. Der Monolog hat zum Hintergrunde den Friedensschluss zu Longjumeau, der die Wirren des südlichen Frankreichs nicht beenden konnte.[2]) Am meisten wütete der baron des Ars (Adrets) in Poitou:

> *Quempere, an aronge do pire*
> *Et, mordy, qu'es tou [donc] à dire*
> *De quiou monsiou le baren d'Ars*
> *Qui amasse tont de soudars?* ...

Nach kurzer Erneuerung des Krieges, beendet durch den Frieden von Saint Germain-en-Laye (1570), war Karl IX. eifrig bemüht, die Gegensätze zu mildern und zu versöhnen. Den König von Navarra vermählte er mit seiner Schwester; dem Admiral Coligny schenkte er so sehr sein Vertrauen, dass die Königin-Mutter und die Guisen als Häupter der katholischen Partei für ihren Einfluss fürchteten und den Tod Coligny's beschlossen. Als aber nach dem missglückten Attentate vom 22. Aug. 1572 die Folgen auf die Anstifter zurückzufallen drohten, boten diese alles auf, den König von einer Verschwörung der Reformierten zu überzeugen, der man zuvorkommen müsse. Endlich erlangten sie die Zustimmung zu dem unter dem Namen Bartholomäusnacht bekannten Blutbade, dem Coligny und zahlreiche Hugenotten zum Opfer fielen. Karl übernahm sogar nach kurzem Zögern die Verantwortung für die Schreckensthat. Er verkündete seinem Volke und den fremden Herrschern, daß er zu den äussersten Mitteln hätte greifen müssen, „um sich und seine Familie vor Ermordung, das Land vor einem Usurpator (Coligny), die Religion vor der Häresie zu retten."[3]) Diese

---

[1]) Picot, *Romania*, 1888, p. 230f.

[2]) Er beendete 1567 den zweiten Bürgerkrieg.

[3]) Meaux, l. c., p. 156ff., besonders p. 159 und Anm. 1. Brief

vom Könige in gutem Glauben erlassene Darstellung galt lange Zeit, bei der katholischen Bevölkerung wenigstens, als die einzig richtige.

Sie liegt offenbar auch jener *Phaeton* betitelten *Bergerie tragique des guerres et tumultes ciuiles* zu Grunde, die J.B. Bellaud 1574 dem päpstlichen Nuntius Salviati widmete.[1]) Dieses Erzeugnis verdient eigentlich nur der Vollständigkeit halber hier Erwähnung. Es ist eine Dramatisierung der Geschichte Phaetons und des Sonnenwagens.

Orpheus beklagt die unheilvolle Vermessenheit des Jünglings. Aber, so prophezeit der Schatten der Eurydice, wie das Schicksal seinem frevlen Übermute, so werde es auch dereinst den Schrecken des ewigen Krieges in Frankreich ein Ziel setzen. Erst im 3. Akte erlangt Phaeton auf sein Drängen die Führung des Sonnenwagens. Sein ferneres Schicksal erfahren wir aus den Klagen der Hirten, deren *parcs* durch sein Missgeschick verwüstet werden. Doch sein Tod bringt diesen noch keine Erlösung: Zahlreiche Stiere sind in ihre Weideplätze eingebrochen. Was hilft uns ein Sieg, klagt Epaphus, der Oberste der Hirten, der den König zu personifizieren scheint, wenn er stets die Quelle neuen Leides wird? Der Schluss ist eine Rechtfertigung der Politik des Königs:

Aristée: *Vanger l'impiété c'est être généreux*
Et rien n'est plus seant à la grandeur d'un prince . . .
Le ciel met en ta main, Epaphus[,] *la puissance*
De rendre pour iamais tes parcs en asseurance.
Epaphus: *Qui pourroit asseurer celuy qui tousiours feint*
De rendre obeissant son courage contraint? . . .

Ludwigs von Bourbon an Gregor XIII.: «*L'amiral avait conspiré de faire tuer le Roi, la Reine sa mère, M. M. ses frères et tous les princes et seigneurs catholiques étant à leur suite; pour cela fait se bâtir un roi à sa dévotion, et abolir toute autre religion que la sienne dans le royaume.*»

[1]) Beauchamps, *Recherches*, p. 43; Brunet, *Manuel* I, 743; IV, 591; Du Méril, *Études*. p. 199, A. 1; *Pariser Bibl. Mazarine*, 35270.

Je veux tout hazarder et d'un effort horrible
Leur monstrer les effets d'un pouoir invincible.
Car l'equitable ciel uangera la rigueur
Qu'une rebelle main me cause par fureur.
Aristée: *Puisse Pan souuerain enseuelir l'enuie*
Qu'un Phaeton mourant nous delaisse assoupie.

Mit Phaeton und seiner Vermessenheit ist jedenfalls Coligny gemeint, dessen natürliches Bestreben, im Interesse seiner Glaubensgenossen Einfluss auf die Regierung zu gewinnen, als frevelhaftes Trachten nach dem Throne ausgelegt wurde und dessen unglückliches Ende demgemäss wohl dem jenes Jünglings vergleichbar schien.

Während ihn aber Bellaud nur in mythologischem Gewande auf die Bühne zu stellen wagte, unternahm ein anderer Autor, François de Chantelouve, Coligny und die bei den Ereignissen der Bartholomäusnacht beteiligten Personen unter ihren geschichtlichen Namen vorzuführen. Auch er nimmt die offizielle Darstellung zum Ausgangspunkte seiner *Tragedie de Feu Gaspard de Colligni* (1575).[1] Aber auch sonst strotzt das Stück von Unterstellungen und Verleumdungen, z. B. bezüglich der Verschwörung von Amboise, der Ermordung Franz von Guise's etc. Coligny, die edelste Gestalt der Bürgerkriege, ist hier als Gottesleugner und Verbündeter der Hölle dargestellt:

Toute Religion désormais je renonce . . . .
Je demande à part moi de renverser la Foi
Du Pape et de Calvin et fuyant toute Loi
Qui veuille retenir ma main sous son empire.
Moi seul exempt de Loi, estre Roy je désire.
Je feins d'estre bien fort Chrestien Réformé
Pour mieux surprendre ainsi nostre Roy désarmé.

Nachdem ihn Montgommery in seinen schwarzen Plänen

[1] Neudruck 1744; nach dem *Journal du Théâtre fr.*, p. 198 u. 202, wurde es 1574 und 1575 mit grossem Erfolge aufgeführt. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 206; Du Méril, *Études*, p. 169; Bapst, *Essai*, p. 139; Lenient, *La Satire en Fr. au 16e s.*, p. 596 ff.

noch bestärkt hat, bittet Peuple François als Chor, der Admiral möge von ihnen abstehen und sich der königlichen Gnade anvertrauen. (1. Akt.)

Den Leiden des Bürgerkrieges ein Ende zu machen, wünscht der König die „Rebellen“ durch Milde und Duldsamkeit zum Gehorsam und zur wahren Religion zurückzuführen. Der Conseil stimmt ihm bei, und rät, den Frieden durch ein eheliches Band zu sichern. Die Hugenotten Briquemaut und Cavagne beschliessen jedoch, die Gelegenheit zu einem Handstreiche nicht vorübergehen zu lassen.[1] Der Chor besingt die Segnungen des Friedens. (2. Akt.)

Die Schuld an dem missglückten Mordanschlage gegen den Admiral wälzt nun der Dichter auf den Götterboten Merkur, der auf Befehl Jupiter's das Attentat beiden Parteien zur Warnung vorbereitet. Coligny's Anhang ist ausser sich. Der Chor berichtet vom Zorne des Königs, der das Verbrechen zu sühnen sucht. (3. Akt.)

Der Schatten d'Andelot's († 1569) steigt aus der Hölle, in der Calvin und sein ganzer Anhang schmort, hervor, um gemeinschaftlich mit den Furien seinen Bruder Coligny zur Vernichtung des Königs und der Papisten aufzustacheln. Der Chor beobachtet argwöhnisch das Treiben der Hugenotten. (4. Akt.)

Durch Verrat eines Verschwörers (Le Délateur) erhält der König Nachricht von dem Anschlage. Aber nur ungern gibt er dem Rate des Conseil nach, den Rebellen zuvorzukommen. Ein Bote meldet dem erfreuten Volke den Untergang Coligny's und seines Anhangs. (5. Akt.)

Das Stück ist jedes dramatischen Lebens bar. Die Einteilung in Scenen fehlt, ist aber gegeben durch das sprungweise Fortschreiten der behandelten Ereignisse, die, eben beschlossen, einen Augenblick später als schon vollzogen berichtet werden. Es ist abwechselnd in 10- und 12-Silbern geschrieben, die Chöre in wechselndem Versmasse und in

---

[1]) Beide wurden nach der Mordnacht als Verschwörer hingerichtet. Meaux, *Les luttes* etc., p. 157.

Strophenform. Der Stil ist durchaus nicht so barbarisch, wie La Vallière behauptet, aber oft durch Häufung mythologischer Bilder schwer verständlich. Über dem Bestreben, die unselige Mordnacht als politische Notwendigkeit zu rechtfertigen, versagt es sich der Autor fast ganz, gegen die Reformierten als religiöse Partei zu polemisieren.

Karl IX. starb buchstäblich an seinen Gewissensbissen.[1]) Sein Bruder Heinrich III., der ihm nach kurzem Königstraume in Polen folgte, sah sich zu bedeutenden Zugeständnissen an die Hugenotten gezwungen, die aus dem Bürgertume der Städte des südlichen Frankreichs neue Kraft geschöpft hatten. Zur endgültigen Regelung der religiösen Frage berief er die Reichsstände nach Blois (1576). Diese, überwiegend katholisch, verwarfen alle Toleranzanträge, erklärten den Katholizismus zur alleinigen Staatsreligion und beauftragten den König mit der Erneuerung des Krieges gegen die Hugenotten.[2]) Neue Hoffnung belebte die Katholiken. Dieser verleiht Gabriel Bounin, der Autor der Soltane, Ausdruck in seiner fünfaktigen *Tragedie plus facetieuse que tragique*, der *Tragedie sur la Defaite et Occision de la Piaffe et de la Picquorée et Bannissement de Mars, à l'introduction de Paix et saincte Justice* . . . (1579).[3]) Eglise wird von Mars und seinen Spiessgesellen Piaffe et Picquorée hart bedrängt; kein Wunder, da der alte Glaube geschwunden ist:

Ou est la foy, la foy qui deuroit estre empreinte
Du chrestien Catholic dans la poitrine saincte?
Ou sont les cœurs ardentz enuers Dieu et l'Eglise?

Aber Noblesse und Tiers Estat eilen ihr zu Hilfe. Diese werden getötet, Mars entwaffnet und verbannt. Paix

---

[1]) Eine *Bergerie sur la mort de Charles IX, et l'heureuse venue d'Henri III, de son Royaume de Pologne en France*, par Pierre de Montchault, Paris, 1575. 4⁰ (La Vallière, l. c., I, p. 205) ist nicht aufzufinden.

[2]) Meaux, l. c., p. 170 ff.

[3]) Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4321]. Cf. Beauchamps, *Recherches*, p. 31; La Vallière, *Bibl.* I, 157. — Über Bounin's *Soltane*, s. Stengel u. Venema. Marburg. 1889. 64 S. 8⁰ (= Ausg. u. Abh. N. LXXXI).

und Saincte Justice wieder in ihre Rechte eingesetzt. Das Stück erinnert vielfach an die Moralität *Mars et Justice*, die ihr aber durch Gedrängtheit und Lebendigkeit der Handlung überlegen ist.

Heinrich III. erfüllte keine der auf ihn gesetzten Hoffnungen. Seine Ausschweifungen und die Bevorzugung unwürdiger Günstlinge, seiner *Mignons*, gaben ihn der allgemeinen Verachtung preis. Der unglückliche Ausgang seiner Unternehmungen gegen die Hugenotten veranlasste den Zusammenschluss der katholischen Partei zur Ligue unter Führung des Herzogs Heinrich von Guise und seines Bruders, des Kardinals von Lothringen. Der König, unfähig die Ligue zu beherrschen, suchte sich ihrer Beeinflussung zu entziehen. Als sich nun infolge des begründeten Verdachts, er begünstige die Thronansprüche des Königs von Navarra, Paris gegen ihn erhob und die 2. Ständeversammlung von Blois (1588) die Guisen als die wahren Herren des Landes zeigte [1]), suchte er sich ihrer zu entledigen, da er für seine Krone fürchtete. Den Herzog lockte er in sein Schloss, wo ihn die Mörder erwarteten; der Kardinal wurde am folgenden Tage erschossen. Aber der jüngste Bruder, Karl von Mayenne, entkam und trat an die Spitze der Ligue und des empörten Reiches. Heinrich, dessen That selbst seine Mutter missbilligte, warf sich den Hugenotten in die Arme.

Die Aufregung über die Ermordung der Guisen setzte in Frankreich zahlreiche Federn in Bewegung. Sie gab auch auf dramatischem Gebiet zu einer Reihe von Erzeugnissen Anlass, die eigentlich nur auf die Bezeichnung dialogisierte Pamphlete Anrecht haben.

Am 23. Dezember 1588 fand der Mord statt. Am 1. Mai 1589 beendete Pierre Matthieu seine *Guisiade*. [2])

---

[1]) Meaux, *Les luttes* etc., p. 216 ff.

[2]) Neudruck der 3. Auflage noch 1589, weicht (von dem Ms. Paris, Bibl. Nat., bedeutend ab). Das Stück wurde 1744 mit der *Trag. de G. d. Colligni* herausgegeben. — Das Journal du Th. fr. (p. 269) erwähnt eine Aufführung aus d. J. 1584!, p. 268 eine solche aus d. J. 1590. Die *Epistre a Monseigneur le Duc de Mayenne* ist datiert Lyon 1. Mai, 1589. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 271.

Matthieu wurde 1563 geboren († 1621), vollendete seine bei den Jesuiten begonnenen Studien zu Paris und liess sich zu Lyon als Advokat nieder. Ehedem eifriger Anhänger der Ligue, söhnte er sich später mit dem Regiment Heinrich IV. aus, der ihn zu seinem Historiographen machte und ihm zu seinen zahlreichen geschichtlichen Schriften viele authentische Dokumente zur Verfügung stellte. [1]) Auch im Drama versuchte er sich; ausser einer *Clystemnestre,* einer *Vasthi* und eines *Aman* besitzen wir von ihm die als Buchdrama gedachte *Guisiade,* die er dem Karl von Mayenne widmete. [2]) Er habe darin, sagt er, das der Kirche und Frankreich zugefügte Unrecht „wahrhaft und ohne Leidenschaft" [3]) dargestellt *à la manière des Grecs et Latins, sous un vers grave et coulant* (Alexandriner). [4])

Der Herzog von Guise tritt auf und bedauert das Verhalten des Königs, der ihm und seinem Hause nach dem Leben trachte, da er ihm die geflissentliche Entfremdung seines Volkes zuschreibe. Und doch habe er ihm immer treu gedient, wie auch Frankreich und seinen Glauben gegen innere und äussere Feinde verteidigt. Der Chor beklagt die Leiden, welche die *hérétiques malins,* die *mutins huguenots,* über das Land gebracht haben. (1. Akt.)

Der König wütet, weil die Guisen das Volk gegen ihn aufgewiegelt hätten und schwört blutige Rache. Die Königin-Mutter überzeugt ihn, dass seine Mignons, nicht die Guisen, ihn dem Volke entfremdet hätten:

La cause de leur guerre est la Foi et l'Eglise . . .
Vous n'auriez plus de nom, de Sceptre ni d'Eglise,
Ni de Religion sans la Maison de Guise.

Der König versöhnt sich wirklich mit seinem Vetter Guise und übernimmt die Führung der Ligue. Der Chor

---

[1]) *Avis de l'Éditeur* (1744).

[2]) Neudruck p. 112: *Advertissement au lecteur sur la Continuation de cette Tragedie;* das beweisen auch die den einzelnen Akten vorausgeschickten *Arguments.*

[3]) Titel: *Tragedie nouvelle. En laquelle au vray, et sans passion est représenté le massacre du Duc de Guise.*

[4]) Neudruck, p. 8: *Discours sur le sujet de cette Tragédie.*

freut sich über die wiederhergestellte Eintracht im katholischen Lager. (2. Akt.)

Aber der Mignon d'Épernon, Verbündeter aller höllischen Mächte, unternimmt es, das junge Bündnis zu sprengen. Inzwischen hat sich Heinrich auf den Reichsständen zu Blois feierlich zum Haupte der Ligue im Kampfe gegen die Reformierten erklärt. Le Clergé, la Noblesse und Le Peuple geben freudig und in langer Rede ihre Zustimmung und, der Chor jubelt:

Le Roy, l'Eglise, et la Noblesse,
Le Peuple après l'aspre détresse
Du Schisme et de l'Opinion,
Jure l'accord de l'Union! (3. Akt.)

Da tritt eine mysteriöse Persönlichkeit auf den Plan: Le N. N. Dieser soll die schlechten Ratgeber des Königs personnifizieren.[1]) Ihm gelingt es, den König wort- und eidbrüchig zu machen, indem er ihm einredet, man wolle ihn wie den Frankenkönig Chilperich absetzen und in ein Kloster sperren[2]):

Sire, l'on vous menace,
Que le Peuple mettra de Guise en vostre place,
Qu'on vous enfermera, comme inutile et sot,
Un second Chilpéric, en un Cloistre dévot.

Man trachte ihm sogar nach dem Leben:

Ouy, de Guise veut
Vous tuer pour regner, si vaincre il ne vous peut.

Der König lockt nun Guise in einen Hinterhalt, in den sich jener ahnungslos begibt. (4. Akt.)

Ein Bote berichtet der Mutter des Herzogs, Madame de Nemours, seine Ermordung. Mit ihren verzweifelten Klagen und der Aussicht auf Rache schliesst das Stück.

---

[1]) Neudruck. p. 84. Argument des 4. Akts: «*le Poete, pour ne deshonorer son Poëme par leurs noms, les a tous comprins sous ces deux Lettres N. N.*»

[2]) Cf. weiter unten p. 64. Dass die Ligueurs sich in der Erwägung der Absetzung des Königs auf den Vorgang Pipin's gegenüber Chilperich beriefen, darüber s. Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus* II, 319.

Der Autor gab also, abgesehen von parteiischen Entstellungen und dichterischen Freiheiten, ziemlich genau die geschichtlichen Vorgänge wieder. Er fügte ein *Advertissement au Lecteur* bei, worin er eine Fortsetzung der Tragödie in Aussicht stellte. Diese sollte *traicter de la mort de Louis de Lorraine, Cardinal et de l'emprisonnement des Princes et autres Seigneurs.*

Ferner hat ein unbekannter Autor in demselben Jahre einen kurzen dialogisierten Klagegesang (Alexandriner in vierzeiliger Strophenform) verfasst: *La double Tragedie du duc et cardinal de Guise.* Der Dichter führt sich selbst redend ein und betrauert den Tod der beiden Fürsten. Paris teilt seinen Schmerz und dürstet nach Rache:

Paris qui lui devez vostre honneur, vostre vie,
N'endurez telle mort demeurer impunie . . .
Mais aidez-vous, aidez: car tomber en ses mains,
De mourir comme lui, vous estes tous certains.

Dem Werberufe folgt sogleich Le Soldat «*bon Catholique Qui pour rien ne voudra pardonner l'hérétique.*» Le Marchand und Le Peuple stimmen auch in den Ruf der Revolte ein. Ihr Hass gegen den eidbrüchigen König, der das Volk für seine Mignons und in endlosen Kriegen ausgesogen hat, ist gross. Sie wenden sich vorwurfsvoll an das Parlament:

Et vous (ô Parlement), le Premier de la France,
Avez plusieurs Edits passé par connivence,
Par lesquels l'Hérétique a semé son erreur,
Et jetté son venin: d'où vient nostre malheur,

und an die Stände, die zu Blois drückende Abgaben anstatt Abhilfe gegen die Leiden des Volkes beschlossen hätten:

Je ne sçai quel malheur en la France domine,
Longtemps encommencé se finira par ruine,
Si Dieu n'y met la main par sa miséricorde,
Pour sauver tous les siens menacez de la corde.

Mit diesem Notschrei endet das nur vier Seiten lange Pamphlet, das eine offene Aufreizung zum Aufruhr ist. Für die Bühne war es wohl kaum bestimmt.

Dagegen schrieb ein anderer Autor, Simon Belyard,

zweifellos für die Bühne. In seinem *Guysien* (1592)[1]) behandelt er denselben Stoff wie Matthieu. Auch Belyard ist ein Parteigänger der Ligue und zwar der leidenschaftlichsten Sorte. Das zeigt bereits die Vorrede:

> *Tu verra* (sic!) *un Guysard trop fidelle en toute cruauté*
> *Assassiné par la desloyauté*
> *De ce meurtrier, de ce perfide Heretique.*

Die Furie Alecton sucht den Bürgerkrieg, der durch die Tüchtigkeit der Guisen beigelegt ist, wieder zu entfachen. Deshalb stachelt sie den König auf, sich seines angeblichen Rivalen um die Herrschaft, Heinrichs von Guise, zu entledigen (1. Akt).

Während böse Träume Madame de Nemours um das Leben ihres Sohnes besorgt machen (Akt II), schmiedet der König mit dem Herzog von Épernon und dem *Archaut* das Komplott zur Ermordung des Herzogs (Akt III). Trotz der Warnungen und Bitten seiner Mutter, folgt dieser der Einladung des Königs und wird beim Eintritt in dessen Gemächer auf offener Bühne erstochen; sein Leichnam wird insultiert (Akt IV). Madame de Nemours erfährt durch einen Boten die Ermordung ihres Sohnes und die Gefangennahme seiner Brüder. Eine rührende Scene, die beste des Stückes, schildert den Schmerz der schwergeprüften Mutter.[2])

Aus langer Ohnmacht erwacht, geht sie hin, den König, der in Siegesjubel schwelgt, gröblichst zu beschimpfen. Dann erst zieht sie sich zurück, ihren Sohn zu beweinen (Akt V). König Heinrich ist als Ketzer, Atheist, Heuchler und Meineidiger hingestellt, z. B. Akt II:

> La Nourrice. *On n'a iamais trouvé tel vice en cueur Royal.*
> Madame. *Il a touiours esté perfide et déloyal*
> *La Foy ny Loyauté n'est auec l'heresie.*

Nach dem Tode seines Nebenbuhlers (Akt V) jubelt er:

---

[1]) Das einzige, bekannte Exemplar befindet sich in London, Brit. Mus. 243 f. 7 (1) *Guysien*, 2) *Charlot*). Die hier zur Ergänzung der betr. Literatur nötigen Aufschlüsse verdanke ich Herrn Dr. Degenhart. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 287; *Journal du Th. fr.*, fol. 287 v⁰.

[2]) Cf. La Vallière. *Bibliothèque* I, 287.

Gouvernés votre Ciel, dieux! S'il en est en haut:
Je n'en suis envieux, du Ciel il ne me chaut.
J'ai fiché mon garot au but de mon attente.

Heinrich von Guise erscheint äusserst sympathisch (Akt IV):

Le Chœur: *Le trop cruel destin*
Rauit touiours les ames vertueuses
Deuant leur iour, laissant les vicieuses
Regne[r] iusque a leur fin.

Die Stellen liessen sich vermehren. Hier der Schluss:

Madame: *O Tyran endiablé! o Vilain hypocrite!*
Meurtrier, qui des dannez tous les tormens merite:
Ha, tu t'en vas, larron: va, témoigne en tout lieu
Que là ou tu seras il n'y a point de Dieu.
Tu as fait mettre à mort celuy, en qui la France
Auoit mis son confort et sa ferme assurance.

Wenngleich die mitgeteilten Stichproben Belyards Verskunst als sehr mittelmässig erscheinen lassen, so dürfte sich sein Stück doch durch dramatisches Leben und Verwendung damals seltener Bühneneffekte auszeichnen.

Wie die Ermordung Herzog Heinrichs und des Kardinals Gegenstand des Zorns und der Trauer war, so gab das Entrinnen Karls von Mayenne der Ligue Anlass zur Freude und Neubelebung der Hoffnung. Dies bringt Belyard in seiner Pastorale *Charlot* geschickt zum Ausdruck, wobei er sich im allgemeinen gröberer Ausfälle gegen den König enthält.[1])

Mehrere Hirten beweinen den Tod ihrer Beschützer, der Bergers de Lorraine. Was soll aus ihnen werden?

Le temps est jà venu que [o malheur] l'étranger
Possesseur de nos champs nous fera deloger . . .
Las! ces terres, hélas! estant bien cultivées
Seront par un mechant barbare depravées!
Cette riche moisson sera donc le butin
D'un soudart, cazanier, jureur, traître, mutin![2])

Da tönen Freudengesänge von Nymphen und anderen

---

[1]) Ausgabe mit *le Guysien* s. p. 56, Anm. 1. Cf. La Vallière, l. c., I, 288.

[2]) Heinrich IV., an anderer Stelle *porcher Navarrin* genannt. Journal du Th. fr., fol. 288. v⁰.

Hirten an ihr Ohr und der Hirte Emonet fordert sie auf, fröhlich zu sein, denn Karl von Lothringen sei dem Tode entronnen und wolle mit Heeresmacht Frankreich von seinem Tyrannen befreien und ihren Gefilden Friede und Ruhe sichern:

Sous Charlot tous-jours regnera
Saturne en cette terre:
Tout Pastoureau prosperera.
Sus, sus, que lhyerre
Sur le front poli erre
De Charlot qui nous gardera:
Charlot, Charlot sauué des ennemys
Qui le tenoient, est en liberté mis. [1])

Diesmal blieben die Gegner die Antwort nicht schuldig. Nach der Bartholomäusnacht hatten sie lieber zum Schwerte als zur Feder gegriffen, soweit ihnen der Schrecken nicht Faust und Zunge gelähmt hatte. Richard Jean Nérée, ein begeisterter Verehrer Heinrich IV. und glaubenseifriger Protestant, lässt 1607 in den Niederlanden, wo er sein Domizil aufgeschlagen zu haben scheint, seine Tragödie: *Le Triomphe de la Ligue* erscheinen. [2]) Er will zwar anonym bleiben, aber das Begleitgedicht eines Freundes verrät seinen Namen. Noch nach zwei Jahrzehnten wagt er nicht, die handelnden Personen mit den geschichtlichen Namen auftreten zu lassen; er bezeichnet sie mit Anagrammen: *Giesu* = *Guise, Numiade* = *Du Maine, Visteie* = *Jesuite* etc.

Die Reformation tritt wieder auf und zwar unter dem zeitgemässen Namen Constance. Sie singt ein Klagelied über ihre traurige Lage. Dann rühmen die Guisen die Fort-

---

[1]) Die Aufführung eines Stückes: *Adonias ou la Mort de Charles IX* von Messer Philone 1586 (*Journal du Th. fr.*, fol. 268, darnach Du Méril, *Études*, p. 170, Anm. 3) wird schon durch das Datum widerlegt. Cf. weiter unten p. 171. Dagegen soll 1584 Michel Bourrée eine Tragédie: *La Mort du Duc de Guise* (Le Balafré, tué par Poltrot de Méray [1563]) verfasst haben, die nicht gedruckt wurde; Beauchamps, *Rech.* II. 55.

[2]) Paris, Bibl. Nat. [Inventaire Y f 6, 527]; Bibl. zu Wolfenbüttel. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 400.

schritte der Ligue. Jetzt sind sie die wahren Herren Frankreichs:

Et n'est pas vrai Chrestien qui n'a signé la Ligue.

Damit halten sie sogar den König in Schach. Mit seinem Volke haben sie ihn verfeindet. Sie sinnen auf seinen und des Hauses Bourbon Untergang (1. Akt).

Constance macht einem furchtsamen Protestanten, der aus Furcht vor Verfolgung, seinen Glauben nicht zu bekennen wagt, Vorwürfe:

Nicomede. *Je n'ai pas renoncé*
Dieu, ni sa saincte loi, ains seulement pensé
A m'oster du danger.
Constance. *Qui ne confesse Christ, plainement le renonce . . .*
Croiés qu'en peu de iours malgré la ligue fole
Il vainera l'Antichrist, les ligueurs et l'Idole.

In letzter Stunde gaben die Protestanten die Hoffnung nicht auf. Dazu klagt der Chor:

Rebelles on nous appelle
Si ce n'est estre rebelle
De servir Dieu et son Roi. (2. Akt).

Die Guisen beschliessen die Erneuerung des Krieges. Auf der Constance und der Monserpine Vorhalt erwidern sie:

Numiade. *Pour l'eglise asseurer ceste guerre est utile.*
Constance. *Pour l'eglise purger il falloit un Concile.*
Giesu. *Vous errez en la foi.*
Constance. *Venans à disputer*
Et nous monstrant l'erreur, nous voulons la quitter . . .
Giesu. *(Mais) nous ne pourons voir libre de passions*
Le Français embrouillé de deux religions.

Im übrigen behauptet auch Monserpine, Verfechter der katholischen Sache zu sein:

Je suis née Catholique et mour[r]ai Catholique[,]
Mon estoc est cogneu, mais il ne s'ensuit pas
Que je doive assister vos parricides bras. (3. Akt).

Ein schwerer Schlag trifft die Guisen: Die Nachricht von der Hinrichtung Maria Stuarts, ihrer Base und Verbündeten. Maria Stuart ist hier als Ehebrecherin und Intri-

gantin dargestellt. Visteie tröstet sie; er wird Bundesgenossen werben:

Je prescherai le feu, les poisons, les massacres.

Da meldet ein Bote die Niederlage der Ligue bei Coutras (1587). Der Bericht der Schlacht ist anschaulich und kraftvoll. Da stehen die Katholiken, ein lächerliches Bild:

L'un se voue au sainct, comme bon Catholique[,]
L'autre porte un brevet et l'autre une relique . . .

Wie herrlich dagegen ist die Gestalt Heinrichs von Navarra hervorgehoben! Er

Fait aux siens prier Dieu, marche de rang en rang . . .
C'est[,] *mes chers compagnons, c'est, dit-il, ceste fois*
Qu'on verra par effect, qui sont les vrais François[,]
Dieu est nostre secours, combattons ie vous prie
Pour son nom, pour le Roi, pour nous, pour la Patrie.

Aufs neue tröstet Visteie die Guisen:

Le Pape permettra a vendre les benefices . . .
Et pour la verité finement desguiser
Je ferai le devot, le pleureur, l'hipocrite,
Et tout ce que peut faire un accort Jesuite. (4. Akt.)

Der Reichstag ist nach Blois berufen. Dort trachtet Giesu dem Könige nach dem Leben. Der aber kommt ihm zuvor; Giesu und der Kardinal fallen; die Königin-Mutter, ihre Gönnerin, stirbt. Diese Hiobsposten werden im letzten Akt Numiade überbracht. Visteie soll das Volk aufhetzen, das Numiade zum Rachekrieg gegen den König führen wird.

Nérée's Stück, wohl als Buchdrama gedacht, erinnert an die Zeit der Hochflut der protestantischen Polemik.

Von der Ligue bedrängt, hatte Heinrich III. bei Heinrich von Navarra Schutz gesucht. Nach einem Siege über den Herzog von Aumale, belagerten die beiden Könige Paris, dessen Niederwerfung auch die Frankreichs bedeutete. Da traf ihn selbst der Dolch des Mörders. Der Dominikaner Jacques Clément brachte ihm, während er einen von ihm übergebenen Brief las, tödtliche Stiche bei.

Auch dieses Ereignis wurde dramatisiert. *Cléophon* betitelt J a c q u e s d e F o n t e n y, Royalist und Katholik, sein

Stück. Auch er wagt es nicht, die Dinge beim rechten Namen zu nennen. Er kleidet seine Geschichte in ein griechisches Gewand.[1])

Die Furie Mégère entfacht den Bürgerkrieg. Als Prolog sagt sie die kommenden Ereignisse vorher. Diatomée, d. h. die Zerissene, das von Bürgerkriegen zerfleischte Frankreich, sieht sich durch die Schuld ihrer Kinder (der Bürger) mit ihrem Könige und Gemahle (Cleophon, Heinrich III.) entzweit. Sie ist in Gefahr, die Beute eines Fremden (Heinr. von Navarra) zu werden. Sie fleht zu Gott:

> *Ne souffrez, ne souffrez que ie sois le butin*
> *De ceux qui pour piller les tresors du matin*
> *Donnent leur foy aux vents*[,] *aux flots et aux estoilles.*

Haben doch ihre Könige stets ihren Glauben gegen die Sarrasins (Hugenotten) verteidigt! Mars wütet in allen Provinzen. Die Unterthanen haben sich gegen den König erhoben:

> *Je suis ores sans Roy . . .*
> *Je n'ay plus ce grand Roy, à qui ieune on veit mettre*
> *Dedans sa tendre main la puissance du Sceptre*
> *Du Sarmate* [2]) *esloigné . . . Dieu redonnez-le-moy,*
> *Les suiects effrenez remettez soubz sa loy.*

Apliste (wahrscheinlich die Gewaffnete, die Ligue) tröstet sie und preist ihren König, Taraptan (Aufrührer, Karl von Mayenne), der weit tüchtiger sei:

> *Il est un grand Monarque, et neantmoins il veut*
> *Que tu sois son espouse, il le veut et le peut.*

Taraptan rät der Widerstrebenden, ihren König zu ermorden, zu welcher Freventhat sich Palamnaise (der Mörder, als *homme sainct* bezeichnet) erbietet. Diatomée hat sich vor ihrem erzürnten Könige in die Stadt Stasiode (die Empörerin, Paris) zurückgezogen. Hier halten sie Cleophon und Thrasie (= der Kühne, Heinr. von Navarra), dem ersterer

---

[1]) Paris, Bibl. Nation. [Inventaire y Th. 3517], ohne Titelblatt; handschriftl. Vermerk: Cléophon (par Jacques de Fonteny d'après Coizet). Der Titel (ohne Autor) bei Bapst, *Essai*, p. 139, A.

[2]) Polen.

ihre Bestrafung übertragen hat, eingeschlossen. Gern möchte er sie durch Güte wiedergewinnen; als er aber hört, sie sinne auf seinen Tod, gibt er das Zeichen zum Sturme. Nun gibt auch Diatomée ihre Einwilligung zum Morde. Als Unterhändler überbringt Palamnaise dem Könige einen Brief und sticht ihn, während er ihn liest, nieder. Der Mörder verfällt schrecklicher Strafe. Ergasie (das ackerbauende Landvolk) beweint den Tod des Herrschers. Dazwischen finden die Chöre reichlich Gelegenheit, von den Leiden des Bürgerkrieges, von Herrschertugenden und Königsmord zu singen. Der Autor hat viel Gelehrsamkeit aufgeboten, die griechische Einkleidung seines Stoffes durchzuführen; die Handlung ist zuweilen unklar, doch sind die behandelten Ereignisse durchsichtig genug dargestellt. Über sein Leben scheint nichts Näheres bekannt zu sein.

Den ferneren Umtrieben der Ligue setzte Heinrich IV. bald nach seiner Thronbesteigung durch seinen Übertritt zum Katholizismus ein Ziel. Die Milderung der religiösen Gegensätze gelang ihm durch das Toleranzedikt von Nantes. Infolge der segensreichen Friedensthätigkeit seines Ministers Sully erholte sich das erschöpfte Land zusehends. Wie glücklich das Volk über diese Wendung der Dinge war, zeigt der *Monologue du bon Vigneron sortant de sa Vigne et retournant souper en sa maison* [par Louis de Charmois. Aucerre, vers 1595].[1])

Rom., XVII, 226:

Et combien aux troubles derniers
Avons-nous vu de tels guerriers
Qui ont quitté charrue et serpe
Pour prendre l'espée et l'escharpe!
Ne me chaut de quelle couleur,
Et ne sçay qui fut le meilleur
Des deux partis, fors que le roy
L'a emporté, prenant la foy

[1]) Herausgeg. Auxerre, 1607. Cf. Picot. *Romania* 1888, XVII, 223, u. Neudruck des Textes im *Annuaire de l'Yonne* 1857, XXI, 73 ff.

De la saincte Eglise romaine,
Qui le maintient en son domaine.
On dit que sans cela la France
Seroit encore en grand souffrance.

Seit Gringore seiner *Sotte Commune* ähnliche Worte in den Mund legte, hat also die Masse des französischen Volkes, obwohl um viele Lehren und Erfahrungen reicher, ihre Gesinnung nicht geändert.

Der Ligue scheinen Kundgebungen solch' loyaler Gesinnung nicht genehm gewesen zu sein, selbst wenn sie von gut katholischer Seite kamen. Zwar wusste sie verschiedene dramatische Autoren für ihre Sache zu gewinnen und veranlasste eine ganze Reihe historischer Dramen; das Volks- und Schultheater jedoch unterdrückte sie als Äusserungen des allzeit schlagfertigen, boshaften und deshalb unbequemen Volkswitzes.[1]) Und die Ligue hatte Grund, diesen zu fürchten. So hatten z. B. die Conards von Rouen im Karneval 1589 gelegentlich ihres Umzugs (montre) die Ligue arg gebrandmarkt[2]): Auf einem ihrer Wagen machten sich 3 oder 4 prächtig gekleidete Personen (die Guisen) das königliche Scepter streitig. Die Verse, die sie dabei in Umlauf setzten über *la contrariété, la convoitise et ambition de plusieurs qui veulent parvenir au sceptre, autres que Conards*, liessen, auch ohne Namen zu nennen, keinen Zweifel über das, was sie sagen wollten. Zwei Monate später musste Heinrich III. vor der Ligue nach Rouen flüchten!

Demgemäss untersagt die Ligue als Herrin von Paris und Rouen, welch letzteres sie fünf Jahre gegen Heinrich IV. verteidigte, die Aufführungen der Collèges und des Hôtel de Bourgogne (Paris), der Conards und der Basoche (Rouen). Aber sie hatte dazu noch einen triftigen Grund. Sie fühlte sich zur Durchführung einer Art katholischer Gegenreformation

---

[1]) Cf. Rede des Rektors Roze in der Satire Ménippée (Julleville, *Les Comédiens*, p. 318): «On ne joue plus de ces jeux scandaleux et satyres mordantes aux eschaffauts des collèges»; s. ferner bei Rigal, *Le Theâtre fr.* p. 42 ff., die *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588).

[2]) Floquet, *Hist. des Conards de Rouen*, p. 118.

berufen und verurteilte die alte Mysterienbühne als Profanation der heiligen Schrift. Um das Volk zu sittlicherem, frömmerem Lebenswandel zu erziehen, wollte sie es von den rohen Spässen des Volkstheaters fernhalten, ging also von denselben Gesichtspunkten aus wie die Calvinisten bei den gleichen Verboten, als sie 1562 in Rouen die Oberhand hatten. Doch machte die Ligue der Schaulust des Volkes Zugeständnisse mit Maskeraden und Prozessionen, z. B. die *procession du Diable Saint Michel.*[1]) Von den Ständen zu Blois hatte sie schon 1579 ein Edikt erwirkt: «*Defendons aux superieurs, senieurs, principaux et regens de faire et permettre aux escoliers ne autres quelconques, jouer farces, tragedies, comedies, fables, satyres, scenes ne autres jeux en latin ou françois, contenant lascivitez, injures, invectives, convices ne aucun scandale contre aucun estat public ou personne privée sur peine de prison et punition corporelle.*» [2])

Kein Wunder, wenn, von so vielen Seiten verpönt, die alten Farces und Moralités immer mehr und mehr abkamen, um so mehr als die inneren Wirren den Theaterfreunden und berufsmässigen Schauspielern wenig Gelegenheit zu schauspielerischer Bethätigung boten.

Auf Beruhigung des Landes bedacht, verschärfte Heinrich IV. noch die Verbote, welche Politik und Religion von der Bühne ausschlossen. Die Parlamente, besonders die von Paris und Caen, übten strenge Zensur und schritten gegen alle Übertreter ein. So wurde vom Parlamente die für den 24. August 1594 im Collège Montaigu zu Paris beabsichtigte Aufführung einer *Tragédie du Roy Chilperic deuxiesme* untersagt.[3]) Wahrscheinlich war das Stück nicht so harmlos wie man bisher angenommen hat, sondern es spielte auf die Ermordung Karl's IX. an. Der Autor, Louis Léger, Regens des Collège, wurde in Haft genommen, und allen Schulvorständen neuerdings das Verbot eingeschärft «*de faire réciter publiquement*

[1]) Lenient, *La Satire*, p. 494.

[2]) Du Méril, *Études*, p. 188, A. 4; Bapst, *Essai*, p. 158 ff.: siehe ferner die *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588) bei Rigal, *Le Théâtre* fr. p. 42 ff.

[3]) Beauchamps, *Recherches* I, 491.

aucunes tragédies ni comédies sans les avoir préalablement communiquées au procureur du Roy.» [1])

Trotzdem nun der Bühne durch die Zeitverhältnisse und die Zensur die Möglichkeit zur Kontroverse und Kritik entzogen war, beschäftigte sie sich auch ferner mit aktuellen Stoffen. Aber meist für Hoffestlichkeiten geschrieben, sind es fade, schönrednerische Gelegenheitsstücke. Soweit sie jene Nachspiele behandeln, welche die Religionskriege zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatten, sollen sie hier noch kurz besprochen werden.

Hochfliegende Pläne beschäftigten Heinrich IV. gegen Ende seiner Regierung. Ein letzter Weltkrieg sollte durch endgiltige Regelung der europäischen Verhältnisse den Weltfrieden anbahnen. Schon stand die Armee bereit. Heinrich, auf dem Punkte, zu ihr abzureisen, wollte der Königin durch feierliche Krönung die Regierung des Reiches während seiner Abwesenheit übertragen. Bei einer Ausfahrt, die er zur Besichtigung der von Paris hierzu getroffenen Vorbereitungen unternahm, wurde er von Ravaillac ermordet. Der Mörder erklärte aus eigenem Antriebe gehandelt zu haben, weil Heinrich die Reformierten nicht zum Katholizismus zurückgeführt habe, glaubte sich aber später selbst vom Teufel besessen.[2])

Noch 1610 widmete Claude Billard, Seigneur de Courgenay, der Königin-Witwe eine Bühnenbearbeitung des traurigen Ereignisses: *La Mort d'Henry IV, tragedie en 5 actes et en vers,* die dann auch vor ihr gespielt wurde.[3])

Im ganzen 1. Akte wütet Satan gotteslästerlich gegen Himmel und Erde, besonders gegen Heinrich IV.:

> *Mais quoy? ce grand Henry, ce monarque vainqueur . . .*
> *M'a finement deceu; tout à coup il me prive*
> *De mes pretentions, abjure son erreur,*
> *Se redonne a l'église, et me met en fureur.*

---

[1]) Julleville. *Les Comédiens.* p. 319.

[2]) Pütz, *Gesch. d. Neueren Zeit* III, 192.

[3]) Neudruck Paris, 1806. Cf. La Vallière, *Bibl.* I, 391 ff. Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, 190, datiert das Stück 1613. 1610 erschien eine Sammlung von Tragödien Billard's: *Polyxène. Gaston de Foix. Mérovée, Pantée, Saül, Alboin.*

Aber er wird sich rächen; zu seiner Ermordung will er einen *renegat de France* anstiften. Der König bespricht mit Sully seine kriegerischen Pläne; von bösen Ahnungen gequält, fürchtet die Königin für das Leben ihres Gemahls. Der Dauphin klagt den *Seigneurs de sa cour*, dass er anstatt mit ins Feld ziehen zu dürfen, sich mit gelehrten Büchern abquälen müsse. Der König verlacht zwar die orakelhafte Prophezeiung des Hermite de Suresne, verspricht aber, auf die Bitten der Königin und die Mahnung des Père (Coton, S. J.):

Syre, se conseruer, c'est acte de prudence,

nur eine kurze Ausfahrt zu unternehmen. Einigermassen beunruhigt empfiehlt er Gott vorher seine Seele in langem, inständigem Gebete.

Aber schon lauert auf ihn der Mörder, *le parricide,* von Satan trotz inneren Widerstrebens getrieben, und bald überbringt man der Königin die Nachricht von dem schrecklichen Ende ihres Gemahls. Der Chor erzählt wahrheitsgetreu alle Einzelheiten des Vorfalls. Die Königin darf sich ihrem Schmerze nicht hingeben:

Le Prince de Conty:

Parmy vos pleurs, madame, il faut mettre remede
Au mal de cet estat.

Die Grossen des Reiches kommen, ihr als Regentin und Vormünderin ihres unmündigen Sohnes zu huldigen. Sully schliesst das Stück mit seinen Klagen über den Tod seines Herrn, denen der Chor Betrachtungen über die Unbeständigkeit des Glücks und die Kürze des menschlichen Lebens beifügt:

Fiez-vous à la fortune
Qui n'est qu'un sable mouuant! . .
L'homme est un vaisseau de verre
Non plus tost fait que cassé;
Comme il est pris de la terre,
En terre il est tost passé;
Et les plus grands, les monarques,
Sont plus aguetez des Parques.

Den lyrischen Partien des Stückes lässt sich nicht alle Schönheit absprechen.

Auch nach dem Edikte von Nantes und besonders nach Heinrichs IV. Tode standen die Protestanten Gewehr bei Fuss, zum Schutze ihrer schwer erkämpften Rechte gegen die Intrigen der jeweils herrschenden Hofpartei. Ihre nicht unbegründeten Besorgnisse liessen sie mehrmals zu den Waffen greifen, so 1615 und besonders 1620. Letzterer Aufstand wurde von Ludwig XIII. persönlich niedergeworfen. Er besiegte Soubise bei der Insel Rhé und zwang 1622 den Herzog von Rohan durch die Belagerung von Montpellier zum Frieden.[1])

Ein unbekannter Autor (die Widmung ist P. D. B., Parisien, gezeichnet) feierte den jungen Kriegsruhm des Königs in der *Tragedie des Rebelles* (1622), die eigentlich eine Pastorale ist.[2])

Die Hirten Meris (le sieur de Soubise) und Tirsis (Favas) weiden ihre Herden (d. i. Truppen) auf der Insel Rhé. Böse Ahnungen quälen sie. Da überbringt Palemon (de la Motte) die Nachricht, ein gewaltiger Löwe (Ludwig) habe soeben seine Herden versprengt. Nun zögern auch jene nicht länger und fliehen zu ihrer Mutter (La Rochelle) (I. Akt). Zwei Nymphen, Doris (La France) und Cloris (Paris) feiern den siegreichen Einzug des Königs in die Hauptstadt. Rebellion hört grollend zu und sinnt auf Böses (II. Akt). Dagegen freut sich ein Dämon der Unterwelt, Racadamantro, des baldigen Untergangs der Stadt. Die Furie Mégère oder Hérésie, die dort ihren Wohnsitz hat, fürchtet für ihre Herrschaft und beschwört die Geister der Hölle, um ihre Zukunft zu erfahren. Die aber weissagen ihr sicheren Untergang, wenn die Stadt sich nicht ergebe. Drei Rebellen aus Montauban, La Rochelle und dem Languedoc beschuldigen sich gegenseitig, den unglücklichen Aufstand angestiftet zu haben. Endlich preisen Cloris und Doris den Kriegsruhm des Königs, für den sie Gottes Segen erflehen.

Ein weiterer Aufstand (1625) liess Richelieu den Fortbestand ihrer politischen Organisation als unvereinbar mit dem Erstarken des absoluten Königstums erkennen. Ihre

---

[1]) Weiss, *Lehrbuch der Weltgeschichte* V, 255 ff.

[2]) Paris, Bibl. Nation.

Hochburg La Rochelle musste fallen. Nach einjähriger Belagerung ergab sich die Stadt 1628 auf Gnade und Ungnade. Aber mit weiser Mässigung schonte man die Besiegten und liess ihre Gewissensfreiheit und ihren Kultus unangetastet.[1])

Dieser Erfolg wurde natürlich als Verdienst Ludwig's, der die Belagerung persönlich mit Eifer betrieben hatte, verherrlicht, u. a. in dem Gelegenheitsstücke *La Rocheloise* (1629).[2])

L'Ange Conservateur de la France als Prolog beklagt die übel beratene Stadt, die sich gegen ihren König aufgelehnt habe und nun seinem Zorne preisgegeben sei. Richelieu und Monsieur, frère du Roy, rühmen die kriegerischen Erfolge, die der König besonders über die Hugenotten errungen habe. Auch der König freut sich ihrer. Gott segne unzweifelhaft seine Waffen, während in der rebellischen Stadt Hunger und Verzweiflung herrschen. Der Chœur de la Rochelle verwünscht die Stunde, in der er den Aufstand unternommen hat (I. Akt). Die Trouppe des Anglois, d. h. die in der Stadt mit eingeschlossenen, englischen Hilfstruppen, raten zur Übergabe und zum Vertrauen auf die Milde des Königs; denn jeder weitere Widerstand sei aussichtslos (II. Akt). Als dann die maires der Stadt die Gnade des Königs anflehen, freut sich dieser mit seinen Getreuen seines Sieges (III. Akt). Der Chœur de la Rochelle und die Trouppe des Anglois sind glücklich über seine Milde. La Rochelle wird jetzt als treue Unterthanin einer glücklichen Zeit entgegen gehen, die dem Lande auch die Einheit des Glaubens wiedergeben wird.

Abgesehen von der Dürftigkeit der Handlung, die auf verschiedene Schauplätze verteilt ist, verraten die 4 Akte eine nicht ungeschickte Behandlung des Stoffes, der Sprache und des Verses. Der unbekannte Autor hat fast ganz darauf verzichtet, die Religion in die Debatte zu ziehen.

---

[1]) Weiss, l. c. V, 268 ff.

[2]) Nach Bapst. *Essai.* p. 139, A., par P. M. = Pierre Matthieu. Matthieu starb aber, nach dem Herausgeber der *Guisiade* (1744), am 21. Okt. 1621, 58 Jahre alt. Cf. weiter oben, p. 52.

Gleichwie in Frankreich, kämpfen die Reformierten in den Niederlanden um ihre Glaubens- und Gewissensfreiheit. Belgische Autoren beleuchten diese Kämpfe, z. B. Robert Lancel als Protestant, in der Tragicomédie *Le Miroir de l'Union belge* (1604).[1] Das Stück ist dem Prinzen Maurice de Nassau gewidmet. Die darin auftretenden Personen charakterisieren seine Tendenz: *L'Homme partial; le Jésuite; l'Espagnol, Fleau du Monde; la Feinte Paix; Soul-de-Lard, Moine; Satan en habit de Jacobin; Le Duc Albert; l'Infante, femme du Duc Albert; Pere-Pillart, Prestre; Messager* stellen die katholische *Union Belgique; la Religion, Maurice de Nassau; l'Historiographe, le bon Patriote* die protestantische Partei dar. Das langweilige, an ungeniessbaren Längen krankende Stück ist in Alexandrinern geschrieben.

Die Inquisition ist in Belgien eingeführt worden. Herzog Albert soll sie durchführen, die Ketzer ausrotten und die spanische Herrschaft wiederherstellen, wird aber bei Tournhout besiegt. Der Abschluss eines Scheinfriedens kommt nicht zu stande; der Prinz von Nassau befreit das Land und verhilft dem Protestantismus zum Siege.

Da in dem Epiloge den Zuhörern für ihre Aufmerksamkeit gedankt wird, lässt sich vermuten, dass das Stück aufgeführt wurde.

Philippe Bosquier, Montois, Religieux en l'ordre de S. François en la Province de Flandre, greift zur Feder, um den Verlust der Niederlande für den Katholizismus zu beklagen. Sein Stück betitelt sich *Tragedie nouvelle, dicte le Petit Razoir des Ornemens Mondains* (1589).[2]

Albert, Duc de Parme, sucht im Auftrage des Königs von Spanien die Niederlande gegen die Ketzer zu verteidigen. Deshalb betet er zum Himmel um Hilfe. Die drei göttlichen Personen treten auf und sind erzürnt, nicht allein über die Häresie, sondern auch über die Weltlichkeit der Niederländer. Die Fürbitte ihrer Schutzpatronin, der heiligen Elisabeth, ist vergebens. Erst die Mutter Gottes erlangt die Entsendung

---

[1] Paris, Bibl. de l'Arsenal [B. L. 10 927].

[2] Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Y. f. 4, 321]. Cf. La Vall., l. c., I, 280.

eines Cordeliers zur Bekehrung der Mondains. Die aber hören nicht auf ihn. Der über diese Verstocktheit ergrimmte Himmel überliefert die Niederländer vollständig der Gewalt des Prinzen von Oranien und seines Anhangs. Lancel entfesselt alle Dämone der Hölle auf seiten der Katholiken. Der fromme Franziskaner lässt die Gottheit selbst und mehrere Heilige für sie einschreiten.

Das umfangreiche Stück wurde mit nicht viel wertvolleren Machwerken, dem *L'Enfer poétique sur les sept péchés capitaux et les sept vertus contraires* von Benoît Vozon, und der Tragödie *La Peste de la Peste* von Jean-Édouard du Monin 1587 bei einer Schulfeier im *Collège de Nazareth* zu Brüssel aufgeführt. Die Vorstellung nahm einen traurigen Ausgang. Die überfüllten Tribünen des Theatersaales stürzten ein; die brennenden Kerzen entzündeten die Trümmer und die Dekorationen: panikartig retteten sich die Zuschauer aus den Flammen, denen ausser dem Saale auch eine Anzahl Verwundeter und Verschütteter zum Opfer fiel.[1])

Ein anderer Niederländer, Denis Coppée[2]), Vlame von Geburt, der sich verschiedentlich als dramatischer Autor versuchte, nimmt reges Interesse an den Erfolgen Maximilian's von Bayern in Böhmen zu Beginn des dreissigjährigen Krieges. Diesem Fürsten widmet er seine Tragödie *La Sanglante Bataille d'entre les Imperiaux et les Bohemes* (1624).[3])

Die Führer der Protestanten fühlen sich in ihren Rechten bedroht und beschliessen die Erhebung. Während der Burgrave und sein Conseil auf Abhilfe sinnen, dringen die Aufrührer in den Sitzungssaal und werfen den Conseil zum Fenster hinaus. Beunruhigt über die bedrohliche Ansammlung feindlicher Truppen beklagt der Kaiser den Ausbruch des Bürgerkrieges. Le Palatin, König von Böhmen, nimmt Abschied von seiner Familie, um in den Kampf zu ziehen, der bald auf offener Bühne entbrennt. Die Schlacht

---

[1]) Fournel. *Curiosités*, p. 76.

[2]) Biogr. Nouv. XI, 745. Seine Stücke *St. Lambert*, *Sainte Justine*, *Marcus Curtius* (1621—24), *Le Miracle de Notre Dame de Cambrai* sind in der Art der alten Mysterien abgefasst.

[3]) Paris, Bibl. Nat. [Inv. Y. f. 6690.] Cf. Bapst, *Essai*, p. 139, A.

am Weissen Berge jedoch, die Niederlage und Flucht der Protestanten werden nur berichtet. Wir wohnen noch den Rüstungen des Kurfürsten von Bayern und seines Feldherrn Tilly bei und hören die ermutigenden Worte, die sie an ihr Heer richten.

Das Stück zeigt Leben und Bewegung. Die konventionellen Schranken der drei Einheiten werden vom Dichter nicht beachtet. Die Scenen wechseln rasch und unvermittelt. Ratsversammlungen, Schlachtenbilder, Familienscenen werden wirklich dargestellt: kurz, wir haben ein richtiges, historisches Drama vor uns. Der Autor bemüht sich redlich, die Vorgänge unparteiisch darzustellen. Er entschuldigt sich in der Vorrede, dass, wo die Wahrheit es verlange, er die Protestanten sympathisch schildere. Den Katholiken aber legt er manchmal scharfe Worte in den Mund, wahrscheinlich um seine katholische Gesinnung zu beweisen.

II. Abschnitt.

Das didaktisch-moralisierende, allegorische und mystische Drama.

Wir wenden uns nunmehr zu den Stücken, die bewusst oder unbewusst den Einfluss der neuen Lehren zeigen. Das Eindringen von der katholischen Tradition widersprechenden Glaubenssätzen selbst in die Werke katholischer Autoren jener Zeit ist um so erklärlicher, als die Kirche, mit wenigen Ausnahmen, im Gefühle ihrer Sicherheit, es vor dem Konzile zu Trient nicht für nötig fand, ihre Dogmen zu formulieren und so die Gläubigen vor Irrtümern zu bewahren. So steht z. B. die Moralität *Le Porteur de Patience* in Widerspruch mit der katholischen Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen.[1]

[1] Julleville, *Répertoire*, p. 98. Text nach Leroux de Lincy, *Recueil* II, 2.

Le Maistre hat zur Busse eines Ehebruchs so viele *penitences* und *jeusnes* zu tragen, dass er der Last zu erliegen droht. Zwei Hermites ermahnen sein erzürntes Weib, ihm zu verzeihen und ihm einen Teil der Schuld abzunehmen, wie es Pflicht der Gattin sei:

L'un de l'aultre conuyent porter
Le gros faictz et le supporter
Par amour et par charite . . .,

und zwar, mit Anwendung auf den speziellen Fall:

La Femme portera le fais
Du tout ou du moins la moytie . . .
Ainsy le dict saincte Escripture.

Doch ist der Frau die ihr aufgelegte Last zu schwer. Der Badin, an den sie sich hierauf wenden, weigert sich entschieden, seinem Herrn, trotz seiner Versprechungen, zu helfen. Bemerkenswert ist die Rolle der *Hermites*, die als *hypocrites* geschildert sind.

Mit den Worten:

A[!] nous ne sommes pas porteurs

lehnen sie den von ihnen selbst anempfohlenen Dienst der Nächstenliebe ab. Dem katholischen Brauche zuwider, lehrt die Moral des Stückes, dass

Tout pescheur doibt porter la somme
De tous les pesches qu'il a fais.

Der Autor ist sicher Katholik. Er spricht von der Busse, die in der Beichte auferlegt wird:

Cette chose est toute congneue,
Que tout pescheur luy mesme porte,
Sans que personne le suporte,
La payne quy luy est eniointe
A confesse . . .

Andere Autoren weichen jedoch mit Bewusstsein von der orthodoxen Lehre ab, ohne sich vom Katholizismus gänzlich loszusagen. Das sehen wir besonders an einigen jener rein allegorischen und mystischen Moralitäten, bei denen die Moral ohne satirisches Beiwerk gepredigt wird. Von diesen Stücken, deren Zahl ohnehin gering ist, fallen nur wenige in das Zeit-

alter der Reformation. Sie sind fast durchweg im Manuskript La Vallière erhalten und weisen auf Rouen als Ursprungsort.[1]) Nun haben wir schon einmal Anlass genommen, festzustellen, dass die Reformierten in dieser Stadt sich rasch vermehrt hatten; dazu waren viele der neuen Lehre geneigt, ohne ihr offen anzuhangen. Wieder andere bekannten sich zum Mystizismus der Libertins Spirituels.[2]) In der Lehre dieser Sekte steht der Geist, unterstützt von der göttlichen Gnade und Liebe, der Schwachheit des menschlichen Fleisches gegenüber, durch dessen Abtötung die Libertins zu einer höheren, vergeistigten Liebe zu Gott zu gelangen strebten. Sie behaupteten, dass die Bibel nicht wörtlich zu verstehen sei, sondern dass ihr ein mystisch verborgener Sinn innewohne. Die Apostel haben Christus nur körperlich, nicht aber geistig *(figuralement, non spirituellement)* gekannt; erst jetzt, da die Menschheit ins Zeitalter geistiger Reife getreten sei, beginne man zu begreifen, was sie (die Libertins) *«la divine substance spirituelle de Dieu», «Ce Christ spirituel étant le Verbe qui doit naître dans l'âme», «La spirituelle génération du Dieu vivant en nous»* nennen.

Die Verneinung der Verdienstlichkeit der guten Werke entfernt sie vom Katholizismus ebensoweit, wie ihr Marienkultus von den ihnen geradezu feindlichen Calvinisten. Dennoch treten sie schliesslich zu diesen über.

Die Libertins spirituels feierten alljährlich mit den Palinods de Rouen das Gedächtnis der unbefleckten Jungfrau in Balladen, Chants royaux und rondeaux.[3]) Von diesen

---

[1]) Herausgeg. v. Leroux de Lincy, *Recueil.*

[2]) Picot, *Le Théâtre mystique de Pierre du Val et les Libertins Spirituels de Rouen*, passim. C. Schmidt, *Bulletin du prot.* 1858. VIII, 458.

[3]) Auch in anderen Städten der Normandie bestand die Gesellschaft der Palinods mit ihren Dichterwettkämpfen, den *«Puys du souverain amour»*, zu Ehren der hl. Jungfrau. In Dieppe z. B. schrieb der französische Seefahrer Jean Parmentier eine *Moralité Très excellente a l'honneur de la glorieuse Assomption Notre-Dame* par Jean Parmentier, *Bourgeois de la ville de Dieppe, et jouée audit lieu, le jour du Puy de ladite Assumption, l'an de grace 1527. Impr. à Paris en 1531.* Das Stück ist in einer Sammlung, die nach dem Tode Par-

Dichtern, deren Namen bisher unbekannt waren, hat E. Picot [1]) an der Devise *«Rien sans l'Esprit»* Pierre du Val als Verfasser einer Gedichtsammlung *Le Puy du Souverain Amour* und zweier Moralitäten *Nature, Loy de Rigueur, Divin Pouuoir, Amour, Loi de Grace, La Vierge* [2]) und des *Dialogue du Contemnement de la Mort* [3]) ausfindig gemacht, und dabei nicht versäumt, auf die protestantische Tendenz der übrigens herzlich schlechten und schwer verständlichen Stücke hinzuweisen.

Beide sind ein sonderbares Gemisch von katholischen und protestantischen Glaubenssätzen; doch vertritt *Nature, Loy de Rigueur* etc. die uns noch oft begegnende, kalvinistische Lehre von der Unfähigkeit des in der Sünde befangenen Menschen, dem göttlichen Gesetze genugzuthun, mit der Schlussfolgerung, dass nur die göttliche Gnade und Liebe ihn dem ewigen Tode entreissen können. Loy de Rigueur stellt Nature ihre Sündhaftigkeit vor und zeigt ihr die ganze Strenge des Gesetzes, das zu erfüllen jene zu schwach sei. Nature ist im Begriffe zu verzweifeln, als Divin Pouvoir auf Bitten von Amour

---

mentiers von seinem Freunde Jean Crignon besorgt wurde, erschienen, betitelt: *Description nouvelle des merveilles de ce monde par — faisant sa derniere nauigation avec Raoul son frere, en lisle Taprobane, autrement dite Samatra (sic!)* ... (Brunet, IV, 379). Vgl. Julleville, Rép. p. 35. Die Hist. univ. des Th. XII, 1e part., p. 22 resümiert die Tendenz des Stückes: *«Il est impossible*, sagt Biengracieux zu Bien-parfaite [= die hl. Jungfrau], *que vous n'aimiez pas, étant aussi belle et aussi accomplie que vous l'êtes: oui, j'aime, reprend-ele, j'aime d'un feu violent, et mon amant est le plus parfait des êtres, c'est le Bien-souverain.»* Damit ist die Zugehörigkeit zum Kreise der *Lib. Spirituels* erwiesen. Das Stück endet mit der Himmelfahrt und Krönung der hl. Jungfrau. In dem Neudrucke der Moralität, in der *Collection de poésies* etc. bei Silvestre, Paris, 1838—1858 (Nr. 5, 1839), sagt ein gewisser A. V., sie sei in der Art des *Lyon marchant* geschrieben, was hienach zu berichtigen ist. Eine Abweichung von kath. Glaubenssätzen findet nicht statt.

[1]) Picot, *Théâtre mystique de Pierre Du Val* etc. Paris, 1842. pass.; C. Schmidt, *Le Mysticisme*, in: Bulletin du prot. fr. 1858. VIII, 458 ff.

[2]) Picot, ib., p. 137; Julleville, *Rép.* p. 86; — Text nach Picot u. Leroux de Lincy, *Recueil*, III, 5.

[3]) Picot, ib., p. 21; Jullev. ib., p. 50. — Text nach Picot, l. c.

sich ihrer erbarmt. Nature, die bisher nur in Sünden geboren hat, empfängt die Vierge immaculée, aus der ihr das Heil kommen soll. Eine ähnliche Rolle spielt Amour im Contemnement de la Mort.

L'Indiscret, der Ungläubige, weltlich Gesinnte *qui n'a ni foy ni entendement ny espoir*, wird von Discret, dem Gläubigen, ob seiner übertriebenen, sündhaften Trauer um einen verstorbenen Freund verwiesen. Mit Andeutung der Lehre von der Prädestination wird der Tod als eine Erlösung für den *eslu* dargestellt. Auserwählt ist aber nur, wer den Glauben hat. Indiscret hat ihn nicht:

Amour . . . qui tient. qui environne et ceing
Le cueur chrestien, de vifve foy attainct,
Du nombre eslu des esleuz . . .

verleiht Indiscret den Glauben und die Gnade, der Sünde zu widerstehen. Dieser ist getröstet und fürchtet den Tod nicht mehr:

. . . pour le juste chrestien
Mourir est vie, et vie est don de grace.
«Rien sans l'Esprit.»

Solche Verachtung des Todes, wie sie in dem Stücke ausgesprochen wird, war nur den ersten Christen und den ersten Protestanten eigen, die ihrem Glauben treu blieben

Jusqu'au danger de prison ou de mort,

wie es in *Affligé, Ingnorance und Cognoisance* heisst.

Pierre du Val, vielleicht mit dem nach der Plakatgeschichte von 1534 flüchtig gegangenen *trésorier des menus plaisirs* identisch. starb als calvinistischer Prediger in Friesland.[1])

E. Picot teilt noch eine Anzahl von Stücken aus dem Répertoire der Conards von Rouen dem Kreise Du Val's zu. Von diesen zeigen nur der Inhalt von *Le Fidèle, le Ministre le Suspens, Prouidence et la Vierge*[2]), und der von *L'Homme fragile*,

[1]) Trotz der verdienstvollen Forschungen Picot's ist nichts Näheres über ihn bekannt. Die Liste der nach der Plakataffaire Flüchtigen ist abgedruckt in dem *Bulletin du prot. fr.* 1862. XI, 253.

[2]) Jullevill e, *Rép.*. p. 51 u. 64; Picot, *Théâtre myst.* p. 171. — Text nach Picot, l. c.. u. Leroux, *Recueil*, II, 12.

Concupiscence, la Loy, la Grace[1]) Ähnlichkeit mit den Lehren der *Libertins Spirituels.* In ersterem erinnert das Auftreten von Vierge stark an deren mystische Marienverehrung, während im letzteren Grace ihre Lehre von der göttlichen Gnade und Liebe vertritt. Der *Monologue de Memoyre*[2]) enthält keine dem Katholizismus widersprechenden Lehren und ist deshalb hier ausgeschlossen. *Affligé, Ingnorance et Congnoisance* ist im Kapitel der protestantischen Kontroverse zu behandeln.[3])

Wir haben es hier zunächst mit den beiden erstgenannten Moralitäten zu thun. In *Le Fidèle, le Ministre etc.* wird der zwischen Katholizismus und Protestantismus schwankende Suspens zur calvinistischen Lehre der Prädestination bekehrt. Ministre legt diese auf Veranlassung des Fidèle dar:

La predestination
Est un sauoir inefable . . .
Du Cernateur de Syon . . .
Par lequel d'éternite,
Au gre de sa volonte,
Dispose et entreprist . . .
Adopter pour ses enfantz
Tous les Sainctz par Jesus Christ.

Suspens, der die katholischen Einwände gegen diese Lehre anführt, wird aus dem heiligen Paulus widerlegt:

Ce Seigneur plein d'amytie,
Endurcit celuy qu'il veult,
Et par grace que tout peult,
De qui luy plaist a pitie.

Suspens ist bekehrt und heisst nun Israelite, d. h. Bewohner des neuen Jerusalem, das er mit Fidelle besucht, da Ministre[4]), als treuer Hirt, die ihm anvertraute Herde nicht

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 51 u. 67. — Text nach Picot u. Leroux, III, 11.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 51 u. 278; Picot, *Le Monologue dramatique, Romania* 1888. XVII, 249. — Text nach Leroux I, 4.

[3]) Siehe den Abschnitt über Prot. Polemik.

[4]) Bekanntlich der Name der prot. Pastoren in Frankreich. Ein

verlassen kann, im Gegensatze zu den in der *Farce de la Bouteille*[1]) geschilderten curés, die ihre Gemeinde durch Vikare besorgen lassen. Prouidence divine und die Vierge zeigen ihm die himmlischen Freuden und befestigen ihn in den protestantischen Lehren von der Rechtfertigung durch den Glauben, der Prädestination u. s. f.

Die Moralität *L'Homme fragile, Concupiscence, la Loi, la Grace* vertritt die Lehre von der Rechtfertigung durch den Glauben. L'Homme fragile schwankt zwischen Concupiscence und Loy, von denen jede ihn überreden will, ihr zu folgen. Er unterliegt schliesslich den Verlockungen der Concupiscence, weshalb Loy Foy und Grace zu Hilfe ruft, ohne die der Mensch ihr nicht genugthun kann.[2]) Diese trösten den an sich verzweifelnden Menschen und stärken ihn gegen Concupiscence.

Grace: *Mon amy, croy*
Que Dieu par foy te iustifye
Sans œuure aulcun et te conforte.

L'Homme wagt noch einen Einwand:

Et l'Escripture certifye
Que la foy sans œuure est morte.

Foy bekehrt ihn jedoch, und zum Schlusse richtet L'Homme an die Anwesenden die Aufforderung, ihm zu folgen:

A tous ie prye
D'ensuyure Jessus qui nous crye.
Et concluons que sans la foy,
Aueeques la grace de Dieu,
Ne pouuons accomplir la loy;
Mais par la foy fermement je croy
Qu'erons tous en paradis lieu.

---

einziges Mal, in *La Vérité cachée* (s. d.), dem Werke eines Protestanten, dem diese Bezeichnung geläufig war, wird ein katholischer Priester so genannt.

[1]) Siehe unten p. 93.

[2]) Vgl. weiter unten die viel Analogie bietende Moralität *L'Homme justifié par Foy* von *Henri de Barran* (1552).

En prenant congé de ce lieu,
Une chanson pour dire adieu.

Die Libertins Spirituels von Rouen sind mit ihrer Lehre nicht vereinzelt. Der Spiritualismus und der Mystizismus hatten schon im Mittelalter in die katholische Kirche Eingang gefunden.[1]) Auch in den Schriften des heiligen Augustin findet sich jener asketische Zug des Absterbens der Seele für die Welt und das eigene Selbst, des gänzlichen Versenkens in die göttliche Liebe, die, mit Hilfe des Glaubens und der Gnade, zur Gottesgemeinschaft des frommen Individuums führt. Im Augustinerorden pflanzt sich dieser Mystizismus fort und wirkt auf den Entwicklungsgang Luther's und der Wiedertäufer ein. In Frankreich fand er durch Lefèvre d'Étaples Wiedererneuerung und grosse Verbreitung. Den Anstoss hierzu gab seine Schrift *Commentaires sur les Épîtres de Saint-Paul* (1512), die noch vor Luther und unabhängig von ihm, für Frankreich den Ausgangspunkt der Reformation bildet. Wir haben schon erwähnt (p. 6), dass Lefèvre aus den Briefen des heiligen Paulus eine ganze Reihe von Anschauungen und Glaubenssätzen schöpft, die denen Luther's vielfach konform sind, wie überhaupt, von den ersten Zeiten der Kirche an, fast sämtliche dogmatischen Dissidien auf diese Briefe zurückzuführen sind. Auch Lefèvre verlangt die Bibel für die Laien — seine Übersetzung macht sie ihnen zugänglich —, predigt aber deren allegorische Auslegung.[2]) Zu seinen Lehren, welche er sich scheute, im Sinne Luther's zum vollständigen Bruche mit der Kirche auszubauen, stehen die Libertins Spirituels des damaligen Frankreich sicher in engen Beziehungen.

Ein Stück, das inhaltlich diesen Kreisen angehört, ist

---

[1]) Bernhard von Clairvaux, Hugo und Richard von St. Viktor, Johann Tauler etc. gehören zu den bedeutendsten Vertretern; s. *Kirchenlexikon* unter *Mystik* und die prot. *Realencyclopädie*, unter demselben Worte.

[2]) Die Reformatoren wollen sie wörtlich verstanden haben, die kath. Kirche interpretiert sie in dem durch die Tradition festgelegten, dem Texte möglichst nahekommenden Sinne (*Kirchenlexikon*, s. Bibellesen).

die Moralität *Mundus, Caro, Demonia.*[1]) Die auf der alten Moralitätenbühne oft behandelte Idee derselben ist der Kampf, den der Mensch, vom Geiste unterstützt, gegen die Versuchungen des Fleisches, der Welt und des Teufels zu führen hat und mit Hilfe der göttlichen Gnade siegreich zu Ende bringt. Der Mensch, sonst Chascun — Everyman — genannt, heisst hier Le Chevalier Chrestien:

Car Job dit que toute la vie
De l'homme est chevalerie.[2])

Aus einer Reihe von Versen, in denen nicht nur die Lektüre der Bibel empfohlen, sondern auch gegen den korrumpierten Klerus polemisiert wird, geht die Anlehnung des Autors an die genannten Doktrinen hervor:

L'Eprit: *Escoute sainct Pol aux Ephèses,*
En exortant, lequel nous dit:
«Prenez le glaive de l'esprit,
Qui est la parolle de Dieu.

Le Chev. Chrest.: *Vous me donnez vouloir de lire*
Desormais la saincte Escriture.

L'Esprit.: *Amy, c'est toute l'armature*
Du bon chevalier chrestien . . .

Le Chev. Chrest. (zu L'Esprit):
Rendz toy donc à mon esprit,
Ainsy que Jésuchrist le dit.
Car Dieu est esprit pour vray,
Et spirituelle est la loy,
Parquoy faut véritablement
Servir spirituellement
A Dieu, qui est spirituel . . .

La Chair: *J'aymeroys autant estre morte,*

---

[1]) *Moralité nouvelle de Mundus, Caro, Demonia, en laquelle verrez les durs assautz et tentations qu'ils font au Chevalier Chrestien et comme par conseil de son bon esprit avec la grace de Dieu les vaincra et a la fin aura le Royaume de Paradis.* — Text nach E. Fournier, *Le Théâtre* etc., p. 200; Julleville, *Rép.*, p. 85; *Histoire univ. des Th.* XII, 1e partie, p. 5 ff.

[2]) Job, VIII, 1: *Militia est vita hominis super terram.*

Que vivre en telle misère.
Je vueil tousjours faire grant chère . . .
Hanter le monde, aussi la court,
Pour praticquer un bénéfice.

Dem Teufel, der die heilige Schrift zu seinen Gunsten auslegt, erwidert Le Chev. Chrest.:

Il expose à son advantage
Comme font plusieurs heretiecques
Adultaires et ypocrites
Lesquelz extorquent l'Escriture
Pour avoir plus grasse pasture.

Wer aber sind die Ketzer, welche die heilige Schrift verdrehen? Offenbar die Lutheraner. Der Autor steht also noch auf katholischem Standpunkte. Diese Verse gestatten, das Stück in die Zeit nach Luther's Auftreten zu setzen.[1]) Die älteste erhaltene Ausgabe stammt aus den Jahren 1530 bis 1540. Vielleicht ist das Stück mit der um 1520 zu Nancy aufgeführten Moralität dieses Titels identisch, was aber angesichts der Thatsache, dass eine ähnliche schon im XIII. Jahrhundert vorhanden war, nicht notwendig der Fall sein muss.[2])

Eine andere Moralität über denselben Stoff und in demselben Sinne widmet Guillaume des Autels[3]) dem Cardinal de Tournon, *cardinal en l'Eglise ou est assis le successeur de saint Pierre,* über den Spruch des heiligen Paulus *Il faut suivre l'Esprit et crucifier la Chair: L'Homme, Le Ciel, l'Esprit, la Terre, la Chair* (1549). Terre, Chair, Ciel und Esprit machen sich den Homme streitig. Esprit siegt, und gibt ihm die Bibel, um ihn vor künftigen Anfechtungen zu bewahren:

---

[1]) Parfaict. *Hist.* III, 106, sagt 1505, La Vallière, l. c., I, 80, 1506. Cf. Julleville, *Rép.*, p. 85: «*Tous deux, sans preuves.*» Auf die Unzuverlässigkeit der Angaben Parfaict's ist schon oft hingewiesen worden, siehe die Belege bei Böhm, *Einfluss Seneca's*, S. 28.

[2]) Julleville, l. c., p. 85.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 70, bez. 102. Beide Stücke in dem *Repos de plus grand travail. Lyon.* 1550. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 1405 u. 1407.]

L'Homme: *Bible, Jesus, le mot horrible . . .*
Esprit: *A celuy là il est terrible*
Qui à la chair est adonné.
Pas ne fault qu'il soit prophané
On leu sans reigle ny mesure . . .
La lettre occit, ie riuifie[,]
Suy moy . . .
Et l'Esprit fait riure éternellement,
L'Ame qui est d'Amour divine esprise.

Man sieht, der Autor ist Katholik. Er schrieb ausserdem (1550) einen *Dialogue moral: Vouloir divin, Ignorance, Le Temps, Vérité,* der dem Argumente nach sich gegen die Ungläubigen in Asien richtet. Ebenso eine Reihe von Versen z. B.:

Verité: *L'Europe m'ha tousiours entretenue*[,]
Mais en Asie Ignorance est venue . . .
Faux Mahomet, c'est toy qui l'as tiree
A ton Erreur.

Inhaltlich bietet das Stück viel Analogien mit einem Tendenzdrama der Libertins: *Affligé, Ingnorance, Congnoisance* [1]), jedoch in katholischem Sinne. Auch hier herrscht die hochmütige Ignorance über Temps und Homme. Vérité befreit sie, und zur Stärkung für die Zukunft gibt sie ihnen die Bibel:

Ce liure ie vous veux bailler.

Dass sich Des Autels auch gegen die Reformierten wendet, beweisen die Verse:

Aucuns Chrestiens se nomment faintement,
Car ilz le sont de nom tant seulement.

Hierher dürfte auch ein anscheinend nicht erhaltenes Stück von Guillaume de la Perriere gehören: *Dialogue moral de la lettre qui occit et de l'esprit qui vivifie, avec interlocuteurs qui sont: engin humain, franc vouloir, bon conseil, glose confuse, sophiste carilleux, grace divine etc.* (c. 1540). [2])

Von grossem Einflusse waren die Schriften Lefèvre's

[1]) Cf. weiter unten S. 129.

[2]) Beauchamps, *Rech.* I, 154.

auf eine Persönlichkeit, die in der Geschichte der französischen Reformation wie der Literatur eine bedeutende Rolle spielt, die Königin Margarete von Navarra, die Schwester Franz I. [1]) Die religiösen Ideen dieser Fürstin wurden bis in die neueste Zeit viel umstritten, zuletzt anlässlich der Wiederauffindung ihres handschriftlichen Nachlasses. [2]) Gestützt auf dieses neue Material erklärte Doumic, dass Margarete sich gegen das Ende ihres Lebens immer mehr an den Katholizismus angeschlossen und sich auch nie ganz von ihm losgesagt habe. [3]) Abel Lefranc dagegen kommt nach eingehendem Studium ihres poetischen Werkes zu dem Schlusse, dass dieses durchaus einheitlich von protestantischen Ideen erfüllt sei, und sie diese folglich stets bekannt habe, während bisher die bedeutendsten Autoritäten die Mitte zwischen beiden Ansichten hielten. [4])

In der Bibel ausserordentlich belesen, legte sie ihre daraus geschöpften Anschauungen in zahlreichen poetischen Werken nieder, die den orthodoxen Doktoren der Sorbonne äusserst verdächtig erschienen. Wenn diese ihren *Miroir de l'âme pécheresse* als ketzerisch verdammten, so müssen wir die Begründung, „weil daselbst das Fegefeuer nicht erwähnt sei", für völlig ungenügend finden, angesichts der vielen Stellen, die, wie Lefranc nachweist, bei katholischen Lesern Anstoss erregen mussten. Nach dem Vorgange Lefèvre's beschäftigt sie sich eingehend mit den Briefen des heiligen Paulus, den sie in ihren Werken fleissig citiert. Die Grundlehren des

---

[1]) Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, p. 123; C. Schmidt, *Bulletin du prot. fr.* 1858, p. 455 ff.; Leroux de Lincy, *Essai sur la vie et les ouvrages de Marguerite d'Angoulême*, Paris, 1853. 8° (*Extr. du 1er vol. de l'Heptaméron des Nouvelles* etc.). Ferner Texte u. Einleitung in der citierten Ausgabe Bd. IV, ed. Ludw. Franck, Paris, 1880. 8°, und in: *Les dernières Poésies* etc. p. p. A. Lefranc. Paris, 1896.

[2]) Durch Abel Lefranc auf der Pariser Nat. Bibl., 1895.

[3]) Revue des Deux Mondes, 15 juin, 1896, p. 936.

[4]) A. Lefranc, *Les idées religieuses* etc. Bulletin du prot. franç. 1897, p. 7, 72, 137, 295. 418 ff., 1898, 69, 115 ff. (Auch sep. ersch. Leider konnten die kürzl. erschienenen Schriften von Gh. A. Becker und Rasmussen nicht mehr benützt werden.)

Protestantismus hat sie zu den ihren gemacht: die Prädestination und besonders die schliessliche Errettung des Menschen durch die göttliche Gnade. Diese Gnade ist der Lohn des Glaubens, den man durch fromme Lektüre der Bibel erlangt. Mit zunehmendem Alter, in ihren letzten Werken, festigen sich ihre religiösen Überzeugungen immer mehr. Ihr Protestantismus hält die Mitte zwischen Calvinismus und Luthertum, da sie allen extremen Dogmen abhold war. Keinesfalls darf man sie zu jenen schwachen Seelen zählen, welche, aus Furcht vor Verfolgung, ihre innere Überzeugung mit den Äusserlichkeiten des katholischen Kultus in Einklang zu bringen suchten und deshalb auf beiden Seiten Hass und Misstrauen begegneten. Wenn nun Margarete trotzdem nicht zum Protestantismus übertrat, so ist dies einerseits in der Rücksicht begründet, die sie auf ihren Bruder und ihren Gemahl nehmen musste, andererseits darin, dass sie sich nie vom Mysticismus gänzlich lossagen konnte. Welch' tiefen Eindruck dieser auf ihr Gemüt gemacht hatte, beweisen ihr langjähriger Briefwechsel mit dem Bischof Briçonnet von Meaux und ihre *Dernières Poésies.* Ihre Beziehungen zu den Libertins Spirituels zogen ihr 1545 heftige Vorwürfe von seiten Calvin's zu. Der Grundzug ihrer Religion war die Liebe und die Toleranz, die Liebe zu Gott, welcher selbst durch das grösste Liebeswerk den „alten Adam" erneuert [1]) und dem reuigen Sünder gnädig verzeiht, die Liebe gegen den Nächsten, welche sich der Armen und Verfolgten annimmt. Sie stiftet Armen- und Krankenhäuser, oder veranlasst deren Gründung. Die ihrer religiösen Ansichten halber Verfolgten beschützt sie und zieht die bedeutendsten davon an ihren Hof. [2]) Das sorbonnistische Wüten ist ihr ebenso verhasst, wie die hypercalvinistische Strenge des Genfer Kirchenrats.

---

[1]) Dies ist Margareten's Lieblingsidee, die sie immer wieder ausführt. Vgl. Lefranc, in: *Bull. du prot.*, passim.

[2]) Auf ihre Veranlassung interveniert ihr Bruder Franz zu Gunsten Berquin's; Lefèvre, Ste.-Marthe, Gerard Roussel finden bei ihr Zuflucht. Marot, dessen Anschauungen gleich den ihrigen gemässigt sind, findet weder in Paris noch in Genf dauernde Duldung. Sie lässt Gerard Roussel 1533 im Louvre predigen (*Corresp.* p. p.

Wir haben nun hier zu untersuchen, inwiefern ihre dramatischen Werke zum Ausdruck ihrer religiösen Überzeugung dienen. Margarete hat eine Anzahl Comédies, Farces und Pastorales verfasst, welche, wie Brantôme erzählt, in Pau und in Nérac von ihren Hoffräulein zur Aufführung gebracht wurden.[1]) Die Comédies, vier an der Zahl, sind eine Art Mysterien: die *Comedie de la Nativité de Jesus-Christ, Comedie de l'Adoration des Trois Rois a Jesus-Christ, Comedie des Innocents,* und die *Comedie du Desert.* Arm an Handlung, stellen sie ausführlich die ersten Lebenstage des Heilandes dar. Neben Gott, die Engel und die biblischen Personen treten allegorische Figuren wie Intelligence Divine, Philosophie, Contemplation etc. Die Stücke weisen alle an Margarete's poetischen Werken gerühmten Vorzüge der Form und Sprache auf; sie enthalten eine Fülle erhabener und frommer Reflexionen. Aber deren umständliche Breite und die häufigen Wiederholungen ermüden den Leser. Denselben Fehler zu vermeiden, begnügen wir uns, einzelne charakteristische Stellen aus den vier Stücken auszuwählen.

Die unschuldigen Kinder gehören zu den Auserwählten (1547, Innocents, p. 313):

Par ta bonté, sans plus
De toy sommes Esluz.
C'est grace non petite.

In erster Linie aber gehört dazu die heilige Jungfrau (Desert, p. 351):

Herminjard III, 54: P. Siderander an J. Bédrot, 28. Mai 1533, u. Corresp. III, 72: J. Sturm an M. Bucer, 23. Aug. 1533). Schon 1524 liess sie Michel d'Arande in Mâcon u. bald darauf Maigret in Lyon predigen. Moutarde, *Étude hist. sur la Réf. à Lyon*, p. 23 u. 24.

[1]) Veröffentl. von L. Franck, als Bd. 4 *(Les Marguerites* etc.) zu Leroux, *L'Heptaméron* etc. Ausserdem lag mir die Ausgabe: *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*, Lyon, 1547, 8° vor. Über die *Comédie de la Nativité*, s. Merle d'Aubigné's, *Hist de la Réf.* etc. III, 35, mit Vorsicht aufzunehmenden Bericht. Über die vier Comédies, Lefranc, *Les idées* etc.; Bulletin du prot., p. 137 ff.; Julleville, *Les Mystères* II, 620 ff.; über die Bezeichnung *Comédie* siehe Morf, *Gesch. der frz. Lit.*, p. 82.

La Vierge: *Par dilection*
En l'Election
De Dieu je me voy;
De tous temps préveue,
Aymée et Esleue . . .

Ihr und den gleichfalls auserwählten drei Weisen aus dem Morgenlande wird durch die Gnade Gottes die Bibel, und durch diese der Glaube verliehen. Die h. Jungfrau erhält die Bibel durch die Engel[1]; den Weisen wird sie durch die schon erwähnten allegorischen Personen vermittelt und weitschweifig erklärt. Man sieht, welchen Wert Margarete auf die heilige Schrift legt; denn

L'Homme ne vit pas de pain seulement:
De la Parole escrite purement
De son Dieu peult sustenter corps et âme.

Nicht den Grossen und Stolzen wird ihr Sinn offenbar, sondern den Demütigen und Bescheidenen (Adoration, p. 216):

Philosophie: *Voicy livres ouvertz;*
Mais leur sens est caché,
Et l'orgueilleux vanteur
Plein de l'Esprit menteur
S'en trouve bien fasché.
Nul que l'humble et petit
N'y peult prendre appetit:
Cestuy là seul l'entend.
Si en humilité
Lis ceste vérité
Tu demeur'ras content.

(Roys 223): *Si ferme Foy tu as*
Du promis Messias
L'Escriture entendras
Dont la fin est amour.

---

[1]) Übrigens liest die hl. Jungfrau schon im *Mystère de la Passion* die Bibel. Nach Le Roy, *Etudes sur les Mystères,* (p. 161 ff.) p. 193 sagt sie: «*En lisant la saincte Escripture, Jamais ne me treuve en malaise*». Dies ist als Gegenstück zur Hervorhebung der Bibellektüre in den protestantischen Stücken sehr interessant.

In diesem Sinne lesen sie die Hirten (Nativité p. 198):

Sathan: *Pensez vous bien entendre l'Escriture?*
Le IIIe Berger: *Nous en faisons humblement la Lecture.*

Wer die Gnade und den Glauben hat, in dem wohnt Gott (Nativité, p. 171 und 172):

Philetine: *O Pasteur, que ce mot est doux,*
Que ce hault Dieu habite en nous!
Chacun s'en peult il tenir seur?
Nephalle: *Par grâce il est en vous, en moy,*
Et en tous ceux qui ont la Foy.

Gnade und Glauben rechtfertigen den Menschen (Desert, p. 354):

Marie: *Je vous certifie*
Que Dieu justifie
Par Christ le pecheur.
Mais s'il ne le croit,
Et Foy ne reçoit,
En lui ce bon heur
Par ferme fiance
En sa conscience
N'aura nul repouz.
Dieu est le donneur,
Foy le receveur
De ce Christ tant doux.

Diese Eigenschaft kommt aber nicht den guten Werken zu (Roys, p. 239):

Intelligence Divine: *Ne vous fiez en vous,*
Car vos merites tous
Ne sont que draps honnys.
N'espérez sauvement
Sinon tant seulement
En son Election.
Grace vous a esluz,
Qui fera le surplus
Par sa dilection.

Diese Stellen liessen sich noch durch viele andere vermehren. Während die *Comedies* gänzlich unbeanstandet blieben, schloss man aus den meisten früheren Ausgaben von

Margaretes Werken die *Farces* ihrer protestantischen Tendenz willen aus.[1])

Die erste derselben, *l'Inquisiteur*, vertritt ihre Idee der Toleranz.[2]) Vielleicht bezieht sich das Stück auf die Bekehrung des Inquisitors von Toulouse, Louis de Rochète, der 1538 verbrannt wurde.[3])

Der Inquisitor erklärt, dass er sich berufen fühle, die neue Lehre zu vertilgen. Allerdings kommt er, der schon lange *passé Docteur* ist *Dedans Paris par ceulx de la Sorbonne*, oft nicht wenig in Verlegenheit durch die Anhänger dieser Lehre:

Qui myeulx que moy ont l'Escripture saincte . . .
Tousjours leur fault alléguer l'Escripture,
Dont ilz me font soustenir peine mainctc,
Car je n'en feiz jamais bonne lecture.

Seit vier Jahren waltet er seines Amtes. Aber er ist durchaus kein gerechter Richter. Ein Reicher kann sich wohl durch Geschenke und Geld loskaufen; aber wehe den Armen!

Bons et malvaiz, la chose est claire et ample,
J'envoye au feu, quant me sont présentez,
Je n'ay regard seulement qu'à l'exemple.

Da das Wetter schön ist, geht er aus. Es ist Winter; doch ist es nicht kalt, denn draussen spielen Kinder. L'Inquisiteur würde sie lieber bei ihren Studien als beim Spielen sehen. Deshalb spricht er sie mit rauhem Tadel an. Die Kinder aber machen sich nur über ihn lustig. L'Inquisiteur fragt nach ihrem Namen und ihrem Vater:

Jacot: *Monsieur, pour le savoir allez*
Au Prebstre qui fist son baptême . . .
Thierrot: *Le lieu est hault où il se tient;*
Monsieur, vous n'y sçauriez aller.

---

[1]) Zuerst wieder veröffentlicht von Leroux de Lincy et A. de Montaiglon (1880).

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 75; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 561; Lefranc, *Les idées* etc., im *Bullet. du. prot. fr.* 1897, p. 137; Text nach Leroux, l. c., IV, 69 ff.

[3]) Weiss, im *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 565, Anm.

Ihr Vater ist der Vater aller Menschen, Gott. Lange errät der *Inquisiteur* nicht, wen sie meinen. Er ist über den Mutwillen und die Spottlust der Kinder erzürnt. Diese stimmen einen in protestantischem Tone gehaltenen Lobgesang zu Ehren Gottes an und bitten um dessen Hilfe gegen die sie verfolgenden Feinde:

O Seigneur, que de gens,
A nuyre dilligens,
Qui nous troublent et griefvent . . .
Et contre nous s'eslièvent!

Es ist ein Lied voll gläubigen Vertrauens auf die Liebe und Gnade Gottes. *L'Inquisiteur* ist gerührt. Glaube und Liebe sind auch in sein Herz eingezogen:

O puissant Esprit,
O doulx Jésuchrist
Qui par ta clémence
Et ton sainct Escript
As desfaict, prescript
Mon oultrecuydance . . .
Clairement je veoy,
De l'œil de la Foy
Mon salut par Grâce.

Diese Verse lassen erkennen, dass er zu reformierten Doktrinen bekehrt ist.

Die Farce *Le Mallade*[1]) erinnert an die *Moralité de la Maladie de Chrestienté.* Le Mallade ist die Christenheit. Seine Frau sucht ihm alle möglichen Arzneien und Hausmittel aufzudrängen. Aber er verlangt nach einem tüchtigen Arzte; der kommt auch, aber seine Mittel sind, da sie nur äusserliche sind, ebenfalls wirkungslos, oder, wie das Aderlassen, geradezu schädlich, weshalb der Kranke sich dagegen sträubt. Die Chambrière rät ihm nun, fest auf Gott zu vertrauen; der werde ihn heilen:

C'est le Sainct des Sainctz, le grant Maistre
Qui sanctifie Pappe et Roy;

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 158; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892; Lefranc, l. c., p. 145. — Text nach Leroux, l. c. IV, p. 13.

C'est Dieu, lequel fermement croy
Que tous voz maulx vous oustera
Quant par une asseurée foy
Vostre cueur là s'arrestera . . .
Si vous regardiez vos mérittes
Et vos péchez bien clairement,
Voz doulleurs trouveriez petittes
Au pris de vostre jugement . . .
Mais, en regardant ce péché
Et vous consentant à la peine,
Soudain en seriez destaché
Par une grâce souveraine . . .

Der Kranke befolgt den Rat und ist zum grössten Erstaunen seiner Frau und des Arztes sofort geheilt.

Die dritte Farce Margarete's, die uns hier interessiert, ist *Trop, Prou, Peu, Moins* [1]) betitelt. Der Sinn des Stückes ist ziemlich dunkel. Man vermutet hinter den stolzen, hochmütigen Figuren des Trop und Prou den Papst und den Kaiser, hinter Peu und Moins das aufgeklärte, und zwar das durch die Reformation erleuchtete Bürgertum. Peu ist ein Kaufmann mit einem Beutel voll Geld; Moins trägt seinen Reichtum in seinem Kopfe. Trop und Prou haben übermässig lange, hässliche Ohren, die sie vergeblich durch Mützen und Hüte aus den feinsten und kostbarsten Stoffen zu verdecken suchen; sie schämen sich ihrer und sind betrübt. Peu und Moins haben Hörner; die sind *ni de chair ni d'os* und sind ihnen liebe Waffen.[2]) Sie sind vergnügt und lachen über eine Geschichte, die sie wohl gerne erzählen möchten, aber über deren Anfang sie nicht hinaus kommen. Wenn ihr auch die Geschichte wüsstet, sagen sie zu Trop und Prou, so würdet ihr euch doch nicht darüber freuen können. Ihr lacht, es ist wahr; aber euer Lachen ist gezwungen:

Ouy, des dents,
Car du cœur rire ne sçauriez.

Die Geschichte beginnt: *«Il estoit au commencement»*, das

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 249. — Text nach Leroux, l. c., IV, 104 ff.
[2]) Leroux, l. c., p. 10.

«in principio erat verbum» der Bibel. Sie ist es, die jenen als Feinden der Reformation keine Freude macht.

Später sprach sich Margarete deutlicher aus in der erst kürzlich von A. Lefranc aufgefundenen Pastoraldichtung: *Comedie jouee au Mont de Marsan, le jour de Caresme Prenant, mil cinq cens quarante sept. à quattre personnages, c'est assavoir la Mondaine, la Superstitieuse, la Sage et la Rauie de l'Amour de Dieu, bergère.* [1])

Die vier Personen stellen die irdische Lebenslust, die katholische Kirche, den Protestantismus und die göttliche Liebe dar. La Mondaine hat keine andere Sorge als sich zu vergnügen und ihren Körper zu pflegen. ohne an das Heil ihrer Seele zu denken. La Superstitieuse dagegen sucht den Himmel durch alle möglichen guten Werke wie Beten, Fasten, Pilgerfahrten zu gewinnen und erregt dadurch den Spott der Mondaine. La Sage kommt dazu und verweist letztere, indem sie ihr darlegt, dass man zuerst auf das Seelenheil bedacht sein müsse. Der Körper sei vergänglich, die Seele unsterblich. Superstitieuse aber, die nach Pharisäerart ihre Verdienste rühmt, wird gleichfalls getadelt. Auch der Leib hat Anrecht auf Pflege, da er uns von Gott gegeben ist. Alle unsere guten Werke sind wertlos, wenn sie nicht in Demut, Glauben und Vertrauen auf Gottes Gnade geschehen:

Car si vostre cueur n'est joieulx
Et charitable et amoureux,
A Dieu ne faictes que mentir.
Dieu regarde du cueur le fons,
Vos peines, voiages et dons
Faictz sans charité il desprise.

Beiden gibt sie zum Schlusse die Bibel:

Or me lisez ceste Escripture,
Où verité se faict entendre . . .
C'est la loy et vielle et nouuelle;
En luy verrez ce qu'il faut faire
Et qui pour nous peult satisfaire,

---

[1]) Lefranc, *Les Dernières Poésies* etc. Einleitung u. Text, bes. p. 66; Morf, *Gesch. d. frz. Lit.*, p. 82.

Pour nous mectre en vie eternelle . . .
Grande joye j'ay de nous deux
Veoir lire en ces livres si neufz
Que neufves serez en ceste euvre.

La Mondaine und La Superstitieuse sind bekehrt. Alle drei treffen die Bergère, nach dem Personenverzeichnisse *la Rauie de l'Amour de Dieu.*[1]) Zuerst sind sie von ihren Liebesliedern entzückt; als sie aber weder den Namen des Geliebten (Gott), noch irgend eine andere vernünftige Antwort aus ihr herausbringen, erklären sie sie für eine Närrin und lassen sie stehen. Die Bergère ist die Verkörperung jener mystischen Liebe zu Gott, von der wir oben gesprochen haben:

Je ne sçay rien sinon aymer.
Ce sçavoir là est mon estude,
C'est mon chemin, sans lacitude.
Où je courray tant que je vive . . .
Mon ame perir et noier
Oh! puisse en ceste doulce mer
D'amour, où n'y a poinct d'amer.
Je ne sens corps, ame ne vie,
Sinon amour, ny ay envye
De Paradis, ny d'enfer craincte;
Mais que sans fin je soys est[r]aincte
A mon amy, unie et joincte.

„Die Liebe, von der Paulus sagt, dass sie die grösste sei und welche ungelehrt in überschwänglichen Worten sich ausspricht, ist Margarete's Religion, die sich über den Parteien erhebt.“ [2])

---

[1]) Lefranc, *Les idées* etc., *Bullet. du prot. fr.* 1898, p. 122 ff. Hier schlägt Lefranc vor, statt Raine *de l'amour de Dieu*, Rauie *de l'amour de Dieu* zu lesen, da das Wort im Manuskripte undeutlich geschrieben sei. Thatsächlich wird diese Person dadurch verständlicher.

[2]) Morf, l. c., p. 82.

III. Abschnitt.

Satire und Polemik auf dem Theater.

A. Satire gegen den Klerus.

Die politisch-historischen Stücke, die wir an erster Stelle behandelt haben, bilden eine Art französischer Reformationsgeschichte. Männer verschiedener Richtung kamen darin zu Wort, die es sich begreiflicherweise nicht versagen konnten, ihren Standpunkt kräftig zu vertreten. Vielfach hatten sie Anlass genommen, ihrer Entrüstung über die ärgerniserregenden Missstände im katholischen Klerus Ausdruck zu verleihen, die selbst von berufenster, katholischer Seite zugegeben werden mussten.[1]) Frühzeitig gaben diese dem Theater Gelegenheit zu heiterer und bitterer Satire. So lange man nur die Personen und nicht die Institutionen der Kirche angriff, zeigt dabei der Klerus eine uns beinahe unverständliche Nachsicht.[2]) Das Volk andererseits fügte sich lange Zeit mit Humor in die gegebenen Verhältnisse, soweit es sie nicht aus Verständnislosigkeit mit Resignation ertrug, wie u. a. die übermütige *Farce du Meunier* beweist, worin der Pfarrer am Sterbebette des Müllers dessen Frau den Hof macht.[3])

Weniger harmlos wird die Satire, nachdem die Agitation der Reformatoren die allmählich erwachte Empfindlichkeit des Volkes für diese Zustände zur höchsten Reizbarkeit gesteigert hatte. Am ersten lehnte sich das gallikanische Frankreich gegen die Herrschsucht und Simonie der hohen Geistlichkeit auf. So behauptet die Farce: *Bien Mondain, Honneur Spirituel, Pouvoir Temporel et la Femme,* (1480)[4]), wie später Gringore, von den Prälaten:

---

[1]) Reformversuche und Erlasse Paul's III. bei Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jés.* I, p. 28 ff. — Brief Pius' V. an Karl IX. s. bei Meaux. *Les luttes* etc., p. 96 ff.

[2]) Julleville, *La Comédie* etc., p. 359.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 177; Fournier, *Le Théâtre* etc., p. 162 ff.

[4]) Julleville, *Rép.*, p. 115; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 178 ff. — Text nach Viollet le Duc, III, 187.

. . . (ils) tiennent tous entre leurs mains,
L'ont-ils eu par droict naturel?
Non, non, mais par faictz inhumains.

Nicht minder nimmt man Anstoss an ihrem Wohlleben, das später die wahrscheinlich von einem Protestanten verfasste Farce *La Mère de Ville (= Mère Sotte), le Varlet, le Garde-pot, le Garde-nape et le Garde-cul* ironisiert.[1]) Sprache und Wortschatz erinnern an Rabelais und die *Satires chrestiennes de la Cuisine papale.*

Nachsichtiger ist das Volk gegen die niedere Geistlichkeit, deren wenig glänzende Lage ihm wohl bekannt ist. In der *Farce des Pauvres Diables* tritt ein Geistlicher auf, der jeden Morgen zwei Messen liest, um doppelte Bezahlung zu erhalten.[2]) Das ist auch Simonie: aber man lässt ihn laufen, denn er ist ein armer Teufel:

Ma dame, y est bon deablotin . . .
Vous voyes que il n'a que frire.

Die einträglichen Pfründen gehen meist durch Kauf in die Hände von Unwürdigen über, die mit ihren Einkünften ein flottes Leben führen und ihr Amt durch Vikare ausüben lassen.

Gegen diese richtet sich die *Farce de la Bouteille.*[3]) Auf den Rat ihres Nachbarn bestimmt eine Frau ihren etwas blöden Sohn, dem kaum eine vernünftige Antwort zu entlocken ist, für den Priesterstand, da er für kein Handwerk taugt:

Faisons en un homme d'eglise,
Je n'y trouve aultre moyen.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 171; Picot, *La Sottie*, Romania, 1878, p. 295. — Text nach Leroux de Lincy, *Recueil* II, 5. Gespielt wurde das Stück zu Poitiers. La Mère de Ville spricht: «*J'ey regente et faict Lecture, A Poitiers bonne ville forte.*» Julleville und Picot verlegen es, des Dialektes des Varlet willen, nach Rouen; jener Dialekt scheint aber nur der komischen Wirkung halber gewählt zu sein. Andererseits wird Jean Parmentier, *le bon pilote* (Dieppe), erwähnt. S. p. 73, Anm. 3.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 208. — *La Comédie*, p. 221. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 15.

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 116; idem, *La Comédie*, p. 223. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 6.

Der Sohn ist's zufrieden; er sieht ein schönes, bequemes Leben vor sich:

Par le moyen d'un beau vicaire
Qui prendra le soin et la cure
Du bénéfice ou de la cure.

Doch findet Voesin diesen Vorsatz wenig erbaulich:

Voyre, mais le cure s'abuse
De recepuoir le reuenu,
Si par luy n'est entretenu
Le diuin seruice ordinaire.

Indes ist der Autor ein guter Katholik. Es scheint, als wolle er am Schlusse vor der Reformation, „der neuen Erfindung" warnen:

Seigneurs, pour la conclusion,
Seruons celuy qui tous domyne . . .
Fuyons nouuelle inuention
Qui est dangereuse et peruerse.

Kein Wunder, wenn die Kirche immer mehr verweltlicht. So sagt in der Moralität *Envye, Estat et Simplesse* Simplesse zu Envye: *Tu mes tous ariere,*
Tu entretiens en religion
Ennemye du bien publique.[1])

Man macht die damalige Gesellschaft *(Tout le Monde)*, die solches zulässt, verantwortlich. *Moralité de Tout le Monde*:

En l'eglise espouse et saincte
Plusieurs ont faict iniure maincte . . .
En l'eglise tu fais tout tien . . .[2])

Tout le Monde will das Priesterkleid anlegen:

Mais en as tu bien le sçauoir?
— J'ey sçauoir par argent urgent
— Tout le monde obtient, par argent,
Dignites, prebendes, ofices.

Ähnlich heisst es in der *Moralité de Chascun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde*[3]):

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 62. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 10.
[2]) Julleville, *Rép.*, p. 99. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 8.
[3]) Julleville, *Rép.*, p. 45. — Text nach Leroux, *Recueil* III, 2.

En l'eglise prens mes esbas
En courant les benefices,
Je veulx dignites et ofices
Force pardons, bules faulceres . . .

Dieser unwürdige Klerus sucht sein Ansehen durch Heuchelei aufrecht zu halten. Dafür gebrauchten schon katholische Autoren vielfach das bei den Protestanten beliebte Wort *papelardise.* In der *Moralité des Quatre Ages*[1]) sagt *L'age de fer* (= dem obigen *Temps qui court*):

Puisque seul ie regne . . .
Premyer ie veulx metre en l'eglise
Symonie et papelardise.

Mit besonderem Hasse werden die Mönchsorden verfolgt. Dort war vielfach die strenge Askese stiller Beschaulichkeit gewichen. Wenige, wie die Benediktiner, beschäftigten sich mit Erziehung und Unterricht. Bei den meisten hatte das Anwachsen des Klostervermögens Wohlleben und damit Lockerung der Sitten zur Folge gehabt. Das grösste Ärgernis von allen gaben die herumziehenden Bettelmönche.[2])

In der schon erwähnten *Farce des Pauures Diables*[3]) ergeht sich ein Mönch, der die Kutte fortgeworfen hat, in den heftigsten Ausdrücken gegen seine früheren Oberen:

Nostre prieur et souprieur
Nous deffendent de nous galer . . .
Mais eux, auant dire Matines . . .
Ils faiseront tous gaudeamus.

Desgleichen der *Sermon joyeux des quatre vents*[4]):

Nous sommes bons religieulx . . .
Et ne voulons iamais rien faire,
Synon boyre et chopiner,
Diner, rediner, souper . . .
Et puis dormir sur une couche
En blans draps, avec la fillette . . .

---

[1]) Julleville, *Rép.*. p. 33. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 16.

[2]) Mertz, *Die Pädagogik der Jesuiten*, p. 1; Crétineau-Joly, *Hist. d. l. Cie de Jés.* I, p. 29.

[3]) p. 93.

[4]) Julleville, *Rép.*, p. 290; Leroux, *Recueil* I, 4.

Die *Farce des Veaulx*[1]) spricht von:

... gros moynes soulars,
Qui contrefont des papelars
Deuant les gens, et en deriere
Ils ont la grosse chambriere.

Der *Sermon d'un Cartier de mouton*[2]) spricht von den Mönchen:

Qui contrefont les papelars
Afin qu'on leur donne a souper ...
Nous prirons pour ces bons vicaires
Qui ont des grosses chambrieres ...

In der *Farce des Brus*[3]) finden wir zwei Hermites, die ihre Schlechtigkeit eingestehen:

Nous sommes de vin sy euilles
Et dedans le corps sy rouillez
Que de nous n'est que pourriture.

Sie versuchen zwei Mädchen erst durch Güte, dann durch Gewalt zu besitzen und erlangen sie schliesslich durch Geld:

Argent faict partout la voye.

Der Autor erkennt an, dass auch sie Menschen und menschlichen Schwächen unterworfen sind. Aber wozu Gelübde thun, die man nicht hält?

Pourquoy voues vous chastete?
Faisant d'aultres sermens asses,
Et tous voz veulx delaisses,
Ales, vous estes miserables.

Viele leben ohne innere Berufung im Kloster, weil sie gegen ihren Willen hineingesteckt wurden. In der Farce *Les mal Contentes*[4]) klagt die Religieuse: *(suis ie pas)*

Ausy femme et ausy humaine
De beaulx membres et de corps sage? ...
Mourir puist il de male rage
Qui me mist en religion.

---

1) Julleville, *Rép.*, p. 252; Leroux, *Recueil* II, 10.
2) Julleville, *Rép.*, p. 285; Leroux, *Recueil* I, 3.
3) Julleville, *Rép.*, p. 117; Text: Leroux, *Recueil* II, 13.
4) Julleville, *Rép.*, p. 160; Text: Leroux, *Recueil* IV, 1.

Im allgemeinen haben die Frauenklöster unter solchen Angriffen wenig zu leiden. Stücke wie die *Farce de Sœur Fesne* sind vereinzelt.[1])

Eine durch einen Klosterbruder Mutter gewordene Nonne soll bestraft werden, erlangt aber Verzeihung, als sie ihre Mitschwestern und die Oberin selbst der Unkeuschheit überführt.

In Clément Marot's ziemlich freier Übertragung des Dialogs Virgo *Μισογάμος* von Erasmus von Rotterdam wird ein junges Mädchen gewarnt, in ein Kloster einzutreten.[2]) Das Kloster habe es nur auf seine Mitgift abgesehen. Die Jungfräulichkeit sei im Elternhause besser beschützt als dort, wo so manche Nonne sich *mère pucelle* nennen müsse; die meisten fänden daselbst statt des erhofften Seelenfriedens bittere Enttäuschung:

Ainsy, sans scrupule ny doubte,
Puis conseiller à fille toute . . .
De n'entrer point à l'aduenture
En lieu ou ne puisse sortyr.

Aber trotz dieser Vorstellungen, trotz des Widerstandes der Eltern, denen man nach Aussage der Nonnen in solchem Falle nicht zu gehorchen brauche, wird das junge Mädchen nicht von seinem Vorsatze abgebracht.[3])

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 106: *L'Abesse et les Sœurs.* — Text nach Leroux. *Recueil* II, 14.

[2]) Erasmus, *Colloquia* 1636. 8°. Cf. Brunet, *Manuel* II. 1042; Marot's Übersetzung ibd. III, 1462. Text: Marot. *Œuvres.* p. p. Du Fresnoy, III, 169 ff.: «*Qui le sçavoir d'Erasme vouldra veoir, — Et de Marot la rythme ensemble avoir, — Lise cestuy colloque tant bien faict.*» Zuerst in einer Sammlung v. J. 1536 erschienen (M. Lacour: *Deux farces inédites.* P. 1858). Marot war sicher Protestant. Cf. sein unvollendetes Gedicht *Le Balladin, Apologie de l'Église primitive sous le masque de Christine la bergerette, et réprobation de l'Église romaine, sous celui de Simonne* (ed. cit. I, 236). Vgl. die poetische Epistel: Th. Malingre à Cl. Marot, 2 déc. 1542. *Corresp.* ed. Herminjard, VI, p. 202. Gedruckt zu Basel. 1546. Nach Haag, *La France prot.* VII, 281, wird ihm noch die Übersetzung eines dritten *Colloque* des Erasmus, *La Vierge repentie* (*Virgo pœnitens*), zugeschrieben, der aber nicht erhalten zu sein scheint.

[3]) Vgl. Nicolaus Manuel's Satire *Barbali*, woselbst ein Mädchen ihrer Mutter und den Priestern, die sie zum Eintritt ins Kloster be-

Der zweite, von Marot übersetzte Dialog *Abbatis et Eruditae* handelt

. . . d'un Abbé ignorant
Duquel une femme se mocque.

Der Autor protestiert dagegen, dass er die Religion angreife:

Religion ne met à neant.

Ein Abbé tadelt Isabeau ob ihres Studiums lateinischer und griechischer Bücher. Er findet es unweiblich, ja sogar schädlich, da es

Diminue merveilleusement
A la femme l'entendement.

Die Sprache dieser Bücher sei für Frauen oft unschicklich, und die Gelehrsamkeit mache sie hochmütig und widerspenstig. Daher liebe er auch nicht die gelehrten Mönche:

. . . ilz me repliquent
D'un tas de decrets qu'ilz expliquent
De Sainct Pierre et de Sainct Matthieu
Et de Sainct Paul.

Und da keine Weisheit vor dem Tode schütze, ziehe er es vor, sich mit weltlichen Dingen zu beschäftigen.

Isabeau, eine „Frauenrechtlerin" des 16. Jahrhunderts, widerlegt und beschämt den Abbé. Der Frau, der die Leitung des Hauswesens und die Kindererziehung obliege, könne Bildung nur nützen; ihr Mann stimme ihr hierin bei. Selten sehe man einen gelehrten Geistlichen, dagegen schon viele gelehrte Frauen, in Deutschland, England und besonders in Frankreich:

En France tenons pour Minerve
La sœur du roy, que Dieu conserve.

Auch die *Farce nouvelle de Science et Anerye* wendet sich gegen die Unwissenheit der Geistlichen.[1]) Anerye verkauft

---

wegen wollen, mit Citaten aus den Evangelien darthut, dass das Klosterleben von Übel sei. Cf. *Corresp.* p. p. Herminjard VI. 410, Note 46, und die *Allg. D. Biogr.*, unter N. Manuel. — Cf. auch Margareten's *Inquisiteur*, weiter oben, p. 87.

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 235. — Text nach Fournier, *Le Théâtre* etc., p. 334 ff.

und verschenkt nach Gutdünken die *benefices*. Ihr Badin, der gerade das *per omnya saeculorum* mit dem richtigen Tonfalle sagen kann, erhält gleich vier davon, während Science und ihr *clerq* leer ausgehen. Kein Wunder, wenn die Kirche in Gefahr ist! Die Besten des Volkes wenden sich von ihr ab (p. 338):

Science: *Ah! seigneurs consciencieulx*
Ou estes vous?
Le Clerq: *Ilz sont aucteurs!* [1])

Sie sind an dem Auftreten der Neuerer schuld:

Science: *Qui faict nouveaulx expositeurs*
Aussy gloser glose sur glose?

Wer wird ihnen entgegentreten?

Le Clerq: *Qui faict les subtilz inventeurs*
Maintenant avoir bouche close?

Ist es etwa *la Bible en Françoys?*, so fügt er hinzu mit Anspielung auf die Bibel als Hauptwaffe der Reformierten.[2]) Diese Erwähnung gestattet, das Stück gegen das Ende der zwanziger Jahre zu datieren. Lefèvre's Bibelübersetzung erschien 1523—1528.

Wenn man Leroy glauben darf, suchen einige die Kirche und ihre Nörgler zu gegenseitiger Nachgiebigkeit zu bestimmen. In *Le Ventre, les Jambes, le Cœur, le Chef*, einer Dramatisierung der alten Parabel vom Magen und seinen Gliedern[3]), will ersterer diese hochmütig zum Dienste zwingen; sie aber wollen nicht mehr Mitschuldige seiner sündhaften Völlerei sein.

Le Cœur: *Sy pour Bacus Dieu on delaisse,*
C'est folement idolatre.
Le Ventre: *Morbieu, me venes vous reprendre:*
Voulez-vous ma coustume abatre? . . .
Le Cœur: *O Ventre, de faulce nature*
Te couvre tu de l'escripture . . .

---

[1]) Cf. *La Farce des trois Pelerins*, p. 28: *Et mesmes grans histoyriens* etc.

[2]) Siehe weiter unten p. 116, Anm. 2.

[3]) Jullevillle, *Rép.*, 100. — Text nach Leroux, *Recueil* II. 9; Le Roy, *Études sur les Mystères*, p. 373.

Die Glieder versagen den Dienst; aber bald fühlen sich beide Teile schwach. Ventre verspricht Besserung, jene versprechen Gehorsam:

Nous sommes tous membres, branches ausy.
Christ nostre corps et tronce par ainsy
Nous ioinct en luy, pour nous fruict produyra,
Ou aultrement en douleur et souley
Membre du corps diuisé perira.

Ein bestimmter Beweis für Leroy's Behauptung lässt sich jedoch kaum erbringen.

Andere zweifeln an der Möglichkeit einer Besserung der herrschenden Zustände, wie z. B. die *Sottie* von Genf (1524), die Moralität *La Mère de Ville* etc., die *Farce des Pauures Diables*, und die Farce *La Reformeresse* [1]), in welch' letzterer der Badin spricht:

Nenin, Foy que je doy a Dieu
Vous aurez beau reformater.

Am kräftigsten macht das Theater zu Rouen der allgemeinen Unzufriedenheit Luft. Um 1535 wurde dort eine Moralität *Le Ministre de l'Eglise, Noblesse, Labeur et le Commun* aufgeführt, in welcher Commun, das Bürgertum, *cœur sain en corps malade* besitzt.[2]) Sein Elend ist die Folge der Unterdrückung durch Eglise und Noblesse. Man spielt das *jeu du Capifol*, um Commun Gelegenheit zu geben, frei zu sprechen. Ministre schlägt *d'une main delicate*, aber *son coup poinct et mort.* Er nimmt vom Lebenden und vom Toten und rührt keine Hand ohne Geld:

Premier jà il ne chantera,
Ne cloche souuent ne fera
Sonner sans argent, c'est le (premier) poinct.
S'un poure homme d'argent n'a poinct
Et qu'il aduienne a la maleure,
Que sa bonne femme lui meure,
Jà en terre on ne la meet(e)ra.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, 227. — Text nach Leroux, *Recueil* I, 17.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 84 und *Comédie* p. 217ff.; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892, p. 573. — Text nach Leroux, *Recueil* II, 1.

Noblesse beutet ihn durch seine Schergen aus und schändet überdies noch seine Frauen und Töchter. Labeur, der Tiers État, gönnt ihm keine Ruhe, gibt ihm aber zu leben und leidet wie er von den *faulx prelats* und *faulx prescheurs*, sowie von den *gens d'armes:*

Que Noblesse mect sur les champs.

Labeur und Commun trösten sich gegenseitig und fügen sich ins Unvermeidliche.

Commun: *Jusque a mectre la hart au col*
De nousioueront au Capifol.
Labeur: *Commun, suyuons monsieur sainct Pol,*
Prenons confort en desplaisir.

Die Citate aus dem hl. Paulus sind verdächtig zur Zeit der Reformation.

Dasselbe Thema behandelt die *Moralité nouvelle de l'Eglise, Noblesse et Poureté qui font la lesive* [1], welche den Stoff zu den lebenden Bildern lieferte, die 1540 im Maskenzuge der Conards mitgeführt wurden.[2]

Eglise herrscht nach ihrem Gutdünken durch Hypocrisie, Papelardise, Ambition und Symonie. Sie und Noblesse, welch' letztere nicht nach Recht und Gerechtigkeit fragt, zwingen Poureté, die schwache, hungrige, der Sorge und Arbeit erliegende, ihre Wäsche zu waschen. Poureté muss sich, wenn auch zähneknirschend, fügen, muss waschen, klopfen, reiben, auswinden, ausbreiten, und zum Schlusse, statt den verdienten Lohn zu empfangen, die ganze Last auf den Rücken nehmen,

Puisque toujours as poure esté,
De nous deux porteras le faix.

Das 18. Jahrhundert findet keine schärfere Sprache gegen die privilegierten Stände.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 55; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892. 617. — Text nach Leroux I, 23.

[2]) Picot, ibd., p. 617.

B. Die protestantische Polemik.

Die Reformatoren fanden bei ihrem Auftreten eine Bühne vor, die der Kirche, welche doch ihre Schöpferin war, grossenteils feindlich gesinnt war. Man sollte nun glauben, dass sie diesen ihnen so günstigen Umstand sogleich benützt hätten. Sie stehen aber dem Theater im Anfange fast durchweg feindlich gegenüber. Nicht in Deutschland. Dort erfreut es sich stets Luther's Wohlwollen[1]), der in ihm nicht nur ein vorzügliches Agitationsmittel sieht, sondern auch seinen erbaulichen und erzieherischen Wert erkennt. Er ermutigt besonders das biblische und das Schuldrama und wohnt selbst zahlreichen Aufführungen bei. Deshalb wird auch die deutsche Bühne des 16. Jahrhunderts grossenteils vom protestantischen Drama beherrscht.

Anders in den Ländern französischer Zunge.[2]) Dort hat die Reformation einen ernsten, strengen Charakter. An ihrer Spitze stehen um das Seelenheil ihrer Mitbürger ängstlich besorgte, durch das Exil verbitterte Männer. Zu lange schon hat der Mensch der Welt gelebt und sein himmlisches Ziel vergessen. Gesang, Tanz, Karten- und Kegelspiel, selbst Wirtshausbesuch sind verpönt, die *mômeries* und *bâtelleries*, i. e. die Maskeraden und dramatischen Spiele des Dreikönigstages und des Karnevals nur geeignet, zum Leichtsinn und zur Sünde zu reizen.[3]) Daher berichtet auch Bèze mit Befriedigung die Unterdrückung der Fastnachtsspiele, der *infinies insolences et mascarades* der Conards zu Rouen, als dort der Protestantismus vorübergehend die Oberhand gewonnen hatte.[4]) Die *Mystères* verletzen das religiöse Gefühl. Die Bibel wird entweiht, wenn

---

[1]) Holstein, l. c., p. 18 ff. Cf. Seelmann (Z. f. vgl. Lit.-G. N. F. III, 161): Luther ist Gönner, nicht geistiger Urheber des biblischen Dramas. Sein persönlicher Einfluss ist gering. — Vgl. die Stellen aus Luther's Tischreden bei Holstein, l. c.; Goedeke, *Grundriss* II, 329 ff.

[2]) Julleville, *Comédiens* p. 58. 69, 72.

[3]) Dufour et Rilliet, *le Catéch. fr. de Calvin* p. XXIX ff.; Roget, *Hist. du peuple de Gen.* II, 225 ff. u. passim.

[4]) Floquet, *Hist. des Con.* p. 118, A. 1, nach Bèze, *Hist. eccl. ed.* 1580. II, 610.

sie zur Befriedigung der Schaulust eines neugierigen Publikums dient. Besonders Henri Estienne ereiferte sich gegen die *audacieuse licence*, welche bei der Inscenierung der Bibel diese durch Mischung mit profaner Erfindung und mit komischen, oft sogar unanständigen Episoden entstelle.[1])

Aber diese puritanische Richtung behielt nicht immer und nie ausschliesslich die Oberhand und gefährdete wiederholt die Sache des Calvinismus.[2]) Denn sie widerstrebte dem Charakter des Volkes, das nach den Sorgen und Mühen des Tages Erheiterung und Erholung suchte und damals besonders im Theater fand. Zudem erkannten einsichtsvolle Männer bald im Theater ein ausgezeichnetes Kampfmittel; auch sahen sie ein, dass es erziehend und erhebend wirken könne, dass sogar durch seine Förderung das Streben des Volkes nach Erholung und Zerstreuung in richtige Bahnen gelenkt werde.

Aber schon bevor diese Ansicht durchdrang, sahen sich die Reformatoren veranlasst, dem Volke in dieser Hinsicht Zugeständnisse zu machen. Christoph Fabri, der 1536 als Sendbote Berns die Reformation in Thonon (Vaud) eingeführt und dort trotz heftigen Widerspruchs die Umzüge und Aufführungen der Abbaye de Jeunesse abgeschafft

---

[1]) Julleville, *Les Mystères* p. 441.

[2]) Dufour, l. c., p. XXX: «*Souvent répétées et rarement obéies, ces défenses . . . contribuèrent à rendre impopulaire l'œuvre de l'évangélisation.*» Daher der Kampf mit den freieren Ansichten huldigenden «*Libertins*», denen 1538 sogar Calvin für kurze Zeit weichen muss. Der Streit, der sich noch im 17. Jahrh. fortsetzte, ist behandelt in einem dramatischen Gespräche: *Discursus exhibens tres sermones de Comoediis: Quorum primus Comoedias laudat, Alter vituperat et damnat, Tertius distincte respondet.* Autore Davido Wettero, Gymnasii Sangallensis rectore. Basileae, 1629. 4°. (Bibl. v. Neuchâtel.) Es werden darin aber nur Männer genannt, die sich seit dem Altertume dafür, bezw. dagegen ausgesprochen haben; deren Aussprüche werden nicht angeführt. Dafür wird von französischen Reformatoren Viret citiert, und hinzugefügt, dass die calvinische Kirche die Schauspieler vom Abendmahle ausschliesse; der Dritte sucht zu versöhnen: Man vermeide die heidnischen Namen Komödien und Tragödien, nenne sie Dramen, Dialoge, und behalte einen der Jugend nützlichen Brauch bei. Cf. Gaullieur, *Étrennes*, p. 23 ff.

hatte[1]), schreibt unter dem 25. Mai 1542 an Farel (Neuchâtel) anlässlich der Aufführung der „*Geschichte Jobs*", die er nicht hatte hindern können: „Möge sie Gott wohlgefälliger sein als uns." [2])

Auch Calvin ergibt sich nur ungern in das Unvermeidliche, wie sein Verhalten bei der Aufführung der *Actes des Apôtres* zu Genf zeigt.[3]) Am 8. April 1546 reichte eine Schauspielertruppe unter Roux Monet beim Conseil eine Moralität ein, mit der Bitte, ihre Aufführung zu gestatten. Der Conseil beschloss das Gesuch zu genehmigen, falls die Prüfung durch die *Ministres* ergebe, dass das Stück zur frommen Erbauung der Gläubigen diene.[4]) Nachdem jene nichts dem frommen Zwecke Widersprechendes gefunden hatten, wurde am 16. April die Zustimmung erteilt[5]) und die Vorstellung fand am 2. Mai (Sonntag nach Ostern) unter ungeheurem Andrange des Volkes statt.[6]) Um eine Überrumpelung der Stadt durch die Feinde während derselben zu verhindern, ordnete der Senat[7]) die strengste Bewachung der Stadtthore

---

[1]) Herminjard, *Corresp. des Réf.* IV, p. 33. Fabri berichtet am 18. Apr. 1536 nach Bern „*de societate iuvenum quam Abbatiam vocant*"; ib. p. 152, an Farel, dass er das Verbot ihrer Feste erlangt habe, besonders wegen der Umzüge, bei denen die von ihren Weibern geschlagenen Männer verhöhnt würden. Die Gesellschaft beabsichtige trotzdem, *authore Satana*, für den 14. Jan. 1537 ein Fest.

[2]) ib., VIII. 36, an Farel, 25. Mai, 1542: «*Historiam Job nostri hîc conati sunt exprimere comoedia. Utinam Domino gratius sit quàm nobis! Sed quod Principes ipsi, ne dicam impuriùs faciunt, in subditis impedire non valemus. quin vel invitis nobis fiat. Non fuimus tamen muti in concionibus*».

[3]) Roget, *Hist. du peuple de Gen.* II, 235 ff.

[4]) ibd.: «*Qu'icelle ystoyre soit visitée par les ministres, et si c'est à l'édification de Dieu, cella leur sera permis.*» Cf. *Reg. du Conseil*, 1546, Fol. 682 v°.

[5]) Man liess sogar die Abendpredigt am Vorstellungstage ausfallen.

[6]) Roget, l. c., II, 235, A. 1, vermutet ein Passionsspiel, Picot, *Bullet. du prot.* 1887, 53 die *Maladie de Chrestienté.* Widerspruch wurde nur von den Kaufleuten erhoben, da die Schauspieler ihren Stand zu verspotten (*jouer et blasonner*) beabsichtigten.

[7]) jeudi 29 avril, *Reg.* l. c., fol. 83 r°.

und scharfen Auslug von den Türmen an. Über den Inhalt des Stückes fehlen nähere Angaben.

Der ungeheure Erfolg dieser Vorstellung ermutigte die Schauspieler, am 24. Mai durch Noble Loys Du Four um die Genehmigung zur Aufführung der *Actes des Apôtres* nachzusuchen.[1]) Auch diesmal beschliesst der Senat, zuerst Calvin's Ansicht zu hören. Am 30. Mai berichten dieser und sein Kollege Abel Poupain an den Conseil: „Wenn auch der Inhalt des Stückes zu keiner Beanstandung Anlass bietet, so sollte doch lieber die Aufführung verboten und das hiefür unnütz vergeudete Geld wohlthätigen Zwecken zugewendet werden.“[2]) Diese Antwort befriedigte den Conseil, in welchem das Theater viele Liebhaber hatte, nicht. Er liess die Sache zur nochmaligen Prüfung an die Ministres zurückgehen. Ungern gibt Calvin nach. Am 3. Juni schreibt er an Farel[3]): „Als Neuigkeit habe ich Dir nur zu berichten,

---

[1]) Roget, l. c., p. 237. — Annales Calviniani, Corp. Ref. XXI, 380: »Sus la requeste faicte par les Jeueurs des ystoires, par l'organe de Nob. Loys Du Four, requerant leur oultroyer qui puissent iouyer les actes des appostres pour l'ediffication du peuple: arreste que il soyt communique ladite istoyre a M. Calvin et si elle se trouve sainne et de ediffication que lon la ioue».

[2]) *Reg.* l. c., fol. 104 r⁰ 31. Mai: «*Il n'y az rien qui soyt contre Dieu* etc. . . . *ilz dient qui ny trouuent pas bons soyt bons ou maulvais. et qui nen veullent point permectre qui se joue*». — Fol. 104⁰ v⁰: «*premier de Juing . . . que fault premierementz avoir regard de despendre son bien pour son prochain plustost que de despendre frustatoyrementz*». Cf. Roget. l. c.; *Annales Calviniani*, l. c., p. 382. — Am selben 1. Juni wird vom Conseil das Gesuch betr. Aufführung eines profanen Stückes von vornherein abgewiesen: «*Aulcungs joueurs des anticques et puissance de herculles. Lesquels ont prié que plaise à MM. de les laisser jouer la bataille des Mores et puissance de Harcules et aultres anticques heros de bonne grace. Arresté pour obuyer scandalle que ne doibgent point jouyer. mes que demain se doibgent retirer*». Roget. l. c., p. 238, A. 1; *Annales*, XXI, 382; korrig. nach *Reg.* fol. 105 r⁰.

[3]) *Corpus Reformatorum* XII, 347, Nr. 800: *Nihil hic habemus novi, nisi quod secunda comoedia iam editur. Cuius actionem testati sumus nobis minime probari. Pugnare tamen ad extremum noluimus, quia periculum erat ne elevaremus nostram auctoritatem, si pertinaciter repugnando tandem vinceremur. Video non posse negari omnia oblecta-*

dass man bereits zur Aufführung eines zweiten Stückes schreitet. Wir haben uns zwar sehr entschieden dagegen ausgesprochen, wollten aber unsern Widerstand nicht zum Äussersten treiben, um nicht durch erzwungene Nachgiebigkeit unsere Autorität zu gefährden. Ich sehe, dass wir nicht alle Vergnügungen verbieten dürfen. Ich bin zufrieden, wenn die Leute einsehen, dass wir ihnen, wenn auch ungern, in dem, was nicht gerade Sünde ist, Nachsicht schenken."

Ganz merkwürdige Ansichten äussert Farel in seiner Antwort [1]), jedenfalls auf Grund missverstandener Lehren des

---

menta. Itaque mihi satis est si hoc, quod non est adeo vitiosum, indulgeri sibi intelligant, sed nobis invitis.

[1]) *Corpus Ref.*, l. c., col. 350, Nr. 802. *Neocomi* 16. Juni, 1546: *Isti qui tam delectantur ludis, utinam non serio dolore torqueantur. Timendum est, ne qui alienis personis oblectantur quum propriam in Christo debeant sustinere in omni genere officiorum, ne ferre cogantur non personatos, qui fingunt nocere, sed qui nimis vere affligent et angant. Sed quis tandem perfectam . . . habebit plebem? Utinam in malis personati tandem essent, nec aliquid ipsi facerent, tantum aliorum peccata repraesentarent . . . omnes ea vitarent, in bonis veri essent actores imo factores. Gaudeo Viretum istuc venturum, ex quo audies omnia quae ei contigerunt, et cum eo dispicies, nonnihil quod faciat ad conciliandos omnes et ad ecclesiarum aedificationem.*

Cf. ferner l. c., XIII, 640, Nr. 1406; Farellus Vireto, *Neocomi 4. Calendas Octobres* 1550. Dort spricht er die Absicht aus, seine Ansichten über das „Schauspielergesindel" an Haller zu schreiben. (Dieser Brief ist anscheinend nicht erhalten.) Wenn man ihn auch anfeinde, könne er doch seine Ansichten nicht verschweigen. Er müsse aufs schärfste den Sonerius tadeln, der einem solchen Skandale ruhig zusehe und bei der Darstellung so sündhafter Dinge, wenn nicht mitspiele, so doch keinen Anstoss daran nehme. Der Unglücksmensch weiss ja nicht einmal, fährt er fort, was sich für seinen erhabenen Beruf schickt. Ich möchte, dass du auf Grund genauerer Information den Leuten hier klar machst, dass es sich für einen Pastor nicht schickt, als Schauspieler aufzutreten; Petrus (Apostelgesch. 6, 2) hält schon die Beschäftigung mit der Armenpflege dem Dienste des Wortes Gottes hinderlich. Was würde er sagen, wenn ihn die Schauspieler zu den ihren zählen wollten? Ein Christ muss ein ernstes Leben führen, und seinen wahren Charakter an den Tag legen, aber nicht einen erdichteten annehmen. Denn Heuchler und Heuchelei(!) sind verpönt. Was braucht denn ein christlicher Priester auf der Bühne aufzutreten? . . . *Decrevi quae audivi de perditissimis histrionibus*

Aristoteles: „Möchten doch jenen, die jetzt an diesen Spielen solches Gefallen finden, wirkliches Leid erspart bleiben. Denn manche, die sich da für erdichtetes Unglück interessieren, dürften dann die ihnen selbst von Gott auferlegte tragische Rolle und von wirklichen Personen zugefügte Unbill schwer empfinden. Aber wo gäbe es eine ideale Gemeinde? Wenn sie nur auf der Bühne Sünder wären, tugendhaft aber dort sowohl als auch im wirklichen Leben!"

Nachdem diese Antwort Farel's Calvin in seinen Bedenken nur bestärkt hatte, überliess er die Sorge und Verantwortung für die Angelegenheit ganz seinem Kollegen Abel Poupain, und erklärt am 15. Juni vor dem Conseil im Namen der übrigen Ministres: „Die *Actes des Apostres* seien zwar ein frommes Stück, ihre Aufführung unterbleibe aber besser wegen der Konsequenzen, da dieselbe mehr als andere Dinge zu Verwirrung und Unruhe Anlass biete. Er wolle aber seinen Standpunkt nicht allzusehr betonen, wenn der Rat auf dem seinen verharre, und bitte, nachdem nun M. Abel (Poupain) sich der Sache einmal angenommen habe, dass er sich nicht mehr in dieselbe zu mischen brauche." [1]) Darauf-

ad Hallerum scribere ..... Parum mihi placuit Sonerius qui spectator tantae foeditatis partes tam impias, si non tuebatur, tamen non damnabat. Quam male miser novit quid sit ecclesia, et quid deceat aut dedeceat tam augustum ministerium. Cuperem te omnia exactius nosse, ut veniens posses hic, si qui sint conveniendi, commonstrare quam alienum sit a pastore histrum esse et histrionem. Petrus non reputat expedire ut ipse et reliqui qui ministrant in verbo curam suscipiant pauperum ac mensis ministrent, quum functionem verbi cura tam insignis impediat. Quid histris et histrionibus diceret se sibi adiungi vellent Petrum? Serio agere debet Christianus et tueri et agere personam quam habet vere, et non fictam sumere quum hypocrisis tam male audiat et omnis hypocrita. Quid agendum est pastori Christiano?

[1]) *Annales Calv.*, l. c., 382: daselbst ist Reg. fol. 113 v° 14. Juni und fol. 114 v° 15. Juni zusammengezogen: «M. Calvin au nom des ministres a cause de l'histoire des actes des Apostres. Sur ce que en leur congregation que cella estoit bien saingt et cellon Dieu, que neangmoins ilz leurs semble par plusieurs raison que cella ce dheusse laisser par la consequence et que plus sera en confusion que aultres etc disant que pour ce M. Abel est celluy qui faict et conduyt la chose: requerant permectre qui ne sent doibge point mesler. Arreste quil soit faict comman-

hin wies der Conseil M. Abel an, die Vorbereitungen zum baldigen Abschlusse zu bringen.

Am 21. Juni wird der 4. Juli als Tag der Aufführung festgesetzt, am Freitag den 25. den Schauspielern auf Ansuchen 30 écus als Zuschuss zu den Kosten, besonders zur Beschaffung von Kostümen (*fainctes*) bewilligt.[1]) Am folgenden Sonntage ereignete sich dann ein Zwischenfall, der bald eine tragische Wendung genommen hätte, wie es in Calvin's ausführlichem Bericht an Farel heisst.[2]) Ein Teil der *Ministres* war durchaus nicht so zur Nachgiebigkeit geneigt wie Calvin. Besonders sein Kollege Michael Cop konnte sich nicht beruhigen. Am genannten Sonntage zog dieser schon in einer zweiten Predigt in heftigster Weise gegen die Aufführung los. Dabei nannte er die auf der Bühne auftretenden Frauen scham- und ehrlose Kreaturen, die nur darauf ausgingen, durch Körper und Kleidung die Lüsternheit der Zuschauer zu erregen, und kam schliesslich dazu, alle diejenigen mit

---

dement audit Abel de suyure jusques a la fin lesdits ieux.» Die abweichende Darstellung Roget's (l. c. II, 237) scheint auf irrtümlicher Auffassung der Varianten des Namens Abel (Albel und Albert) zu beruhen. Auch die Bemerkung im *Appendice*, p. 323, Calvin's Nachgiebigkeit sei damit zu erklären, dass *Abel* Poupain der Autor sei, dürfte damit hinfällig werden. Es wird eher die Bearbeitung Jean Chapponeau's vom Greban'schen *Mystère* zur Genfer Aufführung benützt worden sein. Nach Bèze, *Hist. eccl.*, war Chapponeau Augustinermönch zu Bourges, wo er schon 1532, als Calvin seine Bekanntschaft machte, *instruit en la vérité* war und *preschant assez librement pour ce temps;* Chap. wurde 1536 von Calvin nach Neuchâtel berufen, wo er bis zu seinem Tode (1545) Pastor war. 1536, vor seiner Abberufung, hatte er die *Actes des Apôtres* von Arnoul und Simon Greban für die Aufführung zu Bourges umgearbeitet. Diese wurde mit grossem Pomp in Scene gesetzt und dauerte 30 Tage. Seine Bearbeitung liegt den späteren Ausgaben des *mystère* zu Grunde (1537, 1540, 1541), auch den späteren Aufführungen und wohl auch der der Genfer.

[1]) *Annales Calv.*, l. c., 384; *Reg.* 118 r⁰ und 121 v⁰.

[2]) *Corp. Ref.* XII, 355, Nr. 807: *Genevae (4.) nonas Julii 1546. Parum abfuit quin ludi nostri versi fuerint in tragoediam . . . Quum instaret dies, N. pro concione iterum invectus est in actores (semel enim id fecerat).*

dem Kirchenbanne zu bedrohen, die einem solchen, die hl. Schrift profanierenden Stücke beiwohnen würden.[1] Darüber entstand grosse Entrüstung der beleidigten und in ihrem Vergnügen bedrohten Gemeinde. Unter Geschrei und Drohungen gegen Cop rottete sich das Volk zusammen, um an Calvin zu appellieren, dem es nur durch ernstes Zureden gelang, grössere Ausschreitungen zu verhüten und in der Abendpredigt die erregten Gemüter einigermassen zu beruhigen. „Denn ich hielt eine solche Predigt für höchst unzeitgemäss und unklug. Trotz seines und mehrerer Kollegen Widerspruches konnte ich seine Worte nicht als richtig anerkennen, und noch weniger ihre Schärfe billigen.“[2] Doch erklärt Calvin am folgenden Tage, er und seine Kollegen müssten aus Standesinteresse Cop gegen die von den Schauspielern erhobene Beleidigungsklage so lange in Schutz nehmen, als nicht nachgewiesen werde, dass er sich gegen seine Pflichten vergangen habe. Nach einer kurzen Verteidigung Cop's, dass ihm jede beleidigende Absicht fern gelegen sei, zogen sich beide Parteien zurück, wobei die erbitterten Kläger nur durch die Anwesenheit Calvin's von Thätlichkeiten abgehalten wurden. Ohne aber dem Antrage der Kläger auf Verurteilung zur Abbitte stattzugeben, beschloss der Rat, ihn bis zur allgemeinen Beruhigung in ehrenvoller Haft zu behalten.[3] „Im grossen und ganzen, klagt Calvin, zeigte sich diesmal der Rat, obwohl auf unserer Seite, wider seine Gewohnheit, viel zu wenig energisch.“[4]

---

[1]) Roget, l. c., p. 240; Bonnet, *Letters* II, 61, CLXVIII, u. Anm.

[2]) . . . *Nam imprudentem fuisse iudicabam qui extra tempus tali declamatione usus foret . . . nullo enim modo approbare poteram quod dixerat. Ille verum esse tuebatur, ego constanter negabam.*

[3]) Cf. Calvin an Farel, l. c.; Roget, l. c., p. 239; *Annales Calv.*, l. c., p. 384; *Reg.*, l. c., fol. 122 v° ff.; fol. 123 r° enthält die sechs Anklagepunkte gegen Cop, fol. 124 r° dessen Antwort, fol. 125 r° ff. die Aussagen von 9 Zeugen, fol. 131 v° den Beschluss, Cop zur schriftlichen Verteidigung aufzufordern. Doch fehlt das Urteil.

[4]) *Hoc tantum male me habebat quod non esset fortior et animosior: nam pro more suo nimium timide se gessit . . . Nunc ludi aguntur:*

Die Vorbereitungen zur Vorstellung betrieb man hierauf eifriger als je. Man errichtete Logen für die Ratsmitglieder, lud durch öffentlichen Ausruf die Bevölkerung ein[1]), sorgte wie am 2. Mai für die Sicherheit der Stadt, ordnete die Aussetzung aller Schuldverfolgungen für die Dauer von vier Tagen an, und gewährte dem als *libertin* der Stadt verwiesenen alten Favre für die Dauer des Festes freies Geleit.[2])

Calvin wohnte der Vorstellung am 4. Juli nicht bei, wohl aber Viret, der schon Mitte Juli herbeigeeilt war, Calvin in der wichtigen Angelegenheit zu beraten, und dann zur Beschwichtigung Cop's zurückgekehrt war. Die Aufführung verlief ohne besondere Störung. Dennoch richteten die *Ministres* am 12. Juli ein Gesuch an den Conseil, man möchte künftighin solche Veranstaltungen nicht mehr gestatten und das hiefür nötige Geld für die Armen verwenden. Der Rat gab nach und beschloss, „bis zu geeigneterer Zeit damit auszusetzen.“[3])

Demgemäss begegnen uns auch längere Zeit keine grösseren öffentlichen Aufführungen mehr. Das Volk jedoch scheint sich auch fernerhin zuweilen auf eigene Faust an kleineren dramatischen Vorführungen ergötzt zu haben. Am 8. März 1548 sah sich der Rat veranlasst, auf Calvin's Beschwerde einen gewissen Millon de Auvergnye der Stadt zu verweisen, da er gegen Calvin *ballades et farses* verfasst hatte.[4])

---

adest Viretus spectator, qui ex composito iterum (cf. p. 106, Anm. 1, letzter Satz) *rediit ut furiosum nostrum ad sanam menten reducat.*

[1]) Annales, l. c.: «*On dressera des loges pour MM. et les portes seront gardées.*»

[2]) Roget, l. c. II, 242. — Cf. *Reg.*, fol. 119 v⁰, fol. 137 r⁰.

[3]) *Annales, l. c.: «Lundi, 12 Les ministres ont prie ne permectre plus ainsin joyer telle hystoire mes que largent soyt employe pour les porres. Ordonne que telles ystoyres suspendues jusque lon voye le temps plus propre.»*

[4]) *Annales*, col. 421, 8. März: «*M. Calvin ministre a propose avoyer entendu que ung nomme Millon de Auvergnye a faict des ballades et farses contre luy que son aut deshonneur de Dieu et de la parolle qui porte priant il avoyer advis et ne permectre que en son office soyt blasme. Et ayans vheu et entendu les responces dudit Millon detenuz ensemble e contenuz desdites ballades resoluz qui luy soyt faict commandement de vuyder la ville.*»

Dagegen gestattet man verschiedentlich Aufführungen in der Schule. Am 17. März 1546 bewilligt der *Conseil* einen Lehrer (*maître d'écriture*) aus dem Berner Gebiete 2 *écus* für die Abfassung einer *histoire à l'honneur de Genève*, die auf dem *pré de Rive* gespielt wurde.[1]) Am 7. Juni 1547 begibt sich der Rat zur Aufführung eines lateinischen Dialogs, der die Geschichte des biblischen *Joseph* behandelte.[2]) Am 1. April 1549 erhält Erasme Cornier die Erlaubnis, seine Schüler *au pré de Rive* eine Komödie von *Terence en latin*, . . *afin de les habiliter*, aufführen zu lassen.[3]) Am 6. Aug. 1552 sucht der Rektor Louis Enoch nach, zur Erneuerung des Bündnisses mit Bern vor den Abgesandten der Städte die Sage von *Jupiter* und der *Europa*, sowie eine *tragédie* von den 5 in Lyon hingerichteten Berner Studenten aufführen zu dürfen. Jedoch schien die Aufführung der letzteren dem Rate wenig taktvoll und so beschloss er, erst Calvin darüber zu befragen.[4]) Die Antwort ist uns leider nicht erhalten. Schon im Jahre

---

[1]) Bétant, *Notice sur le College de Rive*, p. 20.

[2]) *Reg.* 1547, fol. 136 r⁰: *Les enfans de leschole. Lesqueulx en latin pretendent joyer un dyalogue du liure de Joseph et ont prie leur assigne jour, lieu, place et heure pour le fere. Resolu que le lieu est laysse a la discretion du maystre de leschole quant il seront assembles qui le fassent assavoyer a messieurs. Et il yront les voyr. Et que la seigneurie leur donne ce qui costera leur souppe[r].»* Der Dialog dürfte Séb. Castellion's *Dialogues sacrés* entnommen sein, die 1542 erschienen und von ihm selbst im *Collège* eingeführt, nach dem Bruch Cast.'s mit Calvin aber wieder abgeschafft wurden. Allerdings war die dramatische Darstellung nicht ihre Bestimmung. Cf. Buisson, *Séb. Cast.* I, 152 ff.

[3]) *La France prot.* 2e éd. IV, 710; Bétant, l. c., p. 21.

[4]) *Annales*, col. 684: *«Me Enoch sus ce quil a propose icy une poesie et allusion dune fable de Jupiter qui aymoit Europe par luy composee quil desireroit estre prononcee devant les seigneurs de Berne dautant que cest lhonneur de cette alliance et mesmes quil prend son argument des armoiries de ceste cite semblablement une tragedie des cinq escoliers de Berne executez a Lyon quil voudroit aussi estre iouee comme il en a des enfans tous instruictz requerant luy donner licence. Arreste quon le voye et quon en communique avec M. Calvin quil luy en semble.»* Über die fünf Studenten aus Bern (*Annales*, col. 507, aus Lausanne), die als Ketzer zu Lyon verbrannt wurden, cf. Lettres de Jean Calvin p. p. Jules Bonnet (1854, 1. Aufl.) II, 304 ff. u. Anm.

vorher war Abel Poupain mit einer *Ballade*, die er zu demselben Zwecke verfasst hatte, abgewiesen worden; dafür hatte man beschlossen, es solle zur Erheiterung der Teilnehmer am Bankett eine kleine *false de joyeuseté*, über die weitere Angaben fehlen, gespielt werden.[1]) Im August 1561 spielte man im Saale des *Collège* Badius' *Comédie du Pape malade*, und als diese viel Beifall fand, legte man schon zwei Monate später eine *comédie* des Regens Hierome Viard zur Beurteilung vor, über deren Aufführung gleichfalls nichts berichtet wird.[2]) Auch in Lausanne blüht das Schuldrama. 1550 führt das *Collège* Bèze's *Sacrifice d'Abraham* auf; dann fehlen die Nachrichten bis 1565, da man die Geschichte der *Susanne* in griechischer, lateinischer, französischer und deutscher Sprache auf dem *place de la Palud* vor dem *Conseil* aufführt.[3])

Calvin scheint in keinem der Fälle, in denen er zu Rate gezogen wurde, Schwierigkeiten gemacht zu haben. Als er jedoch 1559 seine Schulordnung für das neugegründete Gymnasium und die neue Akademie veröffentlichte, da hatte er darin den Deklamationen wenig (zweimal im Monat), dem Schuldrama gar keinen Platz eingeräumt.[4]) Auch fehlt Terenz, den schon Sébastien Castellion als Rektor des *Collège de Rive* für die Jugend unpassend erklärt hatte, im Verzeichnisse der Schullektüre.[5])

Dieselben Skrupel, welche die Reformatoren über die Zweckmässigkeit solcher Vorführungen hegen, finden wir bei einer Reihe von Autoren protestantischer Tendenzstücke,

---

[1]) *Reg.* 1551, fol. 216, v°: »*Jeudy sixiesme* [corrigiert: *cinq!*] *de Mars 1551. Balade. Icy est parle dune Ballade que faict a Abel popin en intention quelle fusse recitee au banequet du serement ete. Et est arreste que ne soit point recitee ny jouee mais quant a ce que se parle que il y a une petite false de joyeusete que icelle pour recreation soit jouee.*» Infolge Misshelligkeiten mit Bern wurde die 1551 fällige Bündniserneuerung längere Zeit verzögert.

[2]) Roget, l. c. VI, 192.

[3]) Rossel, *Hist. de la litt.* I, 333.

[4]) *Corp. Ref.* 2. Reihe X, 65 ff., spez. 75 u. 79; Schmidt, *Gesch. d. Erz.* II, 2, 266.

[5]) Buisson, l. c. I, 159.

besonders bei Henri de Barran, der als Pastor die *tragicomédie L'Homme justifié par Foy* verfasst hat.

Er kenne wohl, sagt er in seiner Vorrede an den Leser, die grossen Missbräuche, die von den Darstellern frommer, der hl. Schrift entnommener Stücke und von ihren Zuhörern getrieben würden, indem jene, schnöden Gewinnes halber, Heiliges und Profanes nach Gutdünken vermengten, zu blossem Zeitvertreib und Ergötzen, anstatt zu Nutz und Frommen der letzteren. Deshalb habe er zwei Jahre mit der Veröffentlichung seines Stückes gezögert, sich aber endlich dazu entschlossen in der Hoffnung, dass die wahren Gläubigen sich seiner zu Ehren Gottes und ihrer Erbauung bedienen würden. Auch halte er es für nicht unvorteilhaft, wenn ihnen einmal ein Glaubenssatz in dramatischer Form zum Bewusstsein gebracht werde. [1])

Théodore de Bèze bekennt in der Vorrede zu seiner *Tragedie du Sacrifice d'Abraham*, dass ihn bei der Lektüre so vieler tröstlicher und ermutigender Beispiele in der Bibel das unwiderstehliche Verlangen ergriffen habe, sie in Verse zu bringen, *pour les mieux considerer et retenir* und *pour louer Dieu en toutes sortes à moy possibles.* Dabei verwirft er alle profanen Dichtungen. Seine Nachahmer, Desmasures und Antoine de la Croix, erklären andere als biblische Stoffe für Lügengeschichten (*mensonges forgez, mensongeres merveilles*) und der dramatischen Behandlung unwürdig. Sie betrachten das Theater als eine Schule und nicht als Unterhaltung, *pour servir à instruire et non pour plaisanter*, wie Desmasures sagt. Belehrung und Auf-

---

[1]) «*Je n'ignore pas, Chrestien lecteur, les grans abus qui sont commiz journellement, tant en ceux qui jouent comedies, tragedies et autres semblables histoires prinses de l'Escriture sainte, que en ceux qui y assistent. — Pour ce aussi, doutoye-je publier ceste tragique comedie, tellement que je l'ay gardee presque deux ans. . . . Mais après considerant que tous fidelles savent user des bonnes choses à l'honneur de Dieu en telle recommandation que pour rien du monde ne voudroyent que telles histoires prinses à l'édification servissent à destruction. — Et pourtant que l'article de justification est le fondement de toute la doctrine Chrestienne, j'ay pensé que ceste manière de parler par personnages ne serait inutile pour nous mener à quelque cognoissance de celuy.*» Die Vorrede ist abgedruckt in *La France prot.* 1e éd. I, 263 ff., 2e éd. I. 872 ff.

klärung sollte es verbreiten, und deshalb ist es nicht verwunderlich, wenn sich die Reformierten seiner bedienen, um gegen den verhassten „Papismus" zu Felde zu ziehen und ihrer Lehre Anhänger zu werben.

Noch 1693 schrieb der Pastor Philippe Vincent in seinem Berichte über die Aufführung der *Maladie de Chrestienté* zu *La Rochelle* (1558), die viele Leute zur Reformation bekehrte: „Die Religion ist zwar eine zu ernste Sache, um auf dem Theater behandelt zu werden, aber Gott konnte wohl einmal gestatten, dass das Theater spreche, da die Predigtstühle schwiegen, d. i. diejenigen, welche die Wahrheit hätten lehren sollen (die katholischen Priester), das arme Volk mit Lügen und Märchen abspeisten." [1])

In der protestantischen Kampfliteratur nehmen naturgemäss die polemisch-didaktischen Stücke eine hervorragende Stellung ein, besonders seit man erkannt hatte, wie geeignet gerade die dramatische Form war, die Sache der Reformation zu verfechten und zu fördern. Neben der Predigt ist sie die einzige Form, die sich direkt an das Volk wendet, und dazu viel wirkungsvoller als jene und als alle Flugschriften, mit denen das Land damals überschwemmt wurde. Hier vermag das Volk dem Gedankengange des Autors leichter zu folgen, während die besten, spitzfindigsten Dissertationen für die grosse Menge unverständlich und ungeniessbar bleiben. In Rede und Gegenrede ist es leicht, die eigene Ansicht darzulegen und zu verteidigen, die Einwürfe der Gegner zu widerlegen und ad absurdum zu führen, diese selbst lächerlich und verächtlich zu machen.

Die studierende Jugend nimmt zuerst diesen Vorteil wahr zu einer Zeit, wo die konfessionelle Scheidung in Frankreich noch nicht eingetreten war. Ihre Tendenz ist nicht antikatholisch, sondern antisorbonnistisch. Verfasser und Schau-

[1]) Vincent, *Recherches* etc., p. 54: «*La religion est trop grave pour estre jouée . . . Dieu put permettre que le théâtre parlât puisque les chaires restaient muettes et que ceux dont la profession estoit d'estre des docteurs de fables, le fussent en quelque façon de sa vérité, puisque ceux qui par le deu de leurs charges devoient prêcher cette vérité enseignaient des fables et repaissoient le pauvre peuple chrétien de contes et de légendes.*»

spieler stellen jede Beziehung zu Luther und seinen Lehren noch energisch in Abrede. Sie machen sich mit überlegenem Spotte über das blinde Wüten der orthodoxen Doktoren lustig, die allen Vernunftgründen und jeder ruhigen Aussprache unzugänglich sind. Zugleich eifern sie gegen die in die Kirche gedrungenen Missbräuche. Das erste derartige Stück in französischer Sprache ist die *Farce des Theologastres.*[1])

Die Theologastres oder Theolonginqui sind Aftertheologen, welche lieber den Bauch als den Geist pflegen. Mit Hilfe der Fratres, der Mönche, die um ihre *boudins* und *gambons* besorgt sind, bekämpfen sie als Anhänger der Scholastik die Humanisten,

(p. 417) *Qui ont laissé et mis en arrière*
Le gros latin . . .,

und welche dafür griechisch und hebräisch treiben. Deshalb sind sie „*suspecti de heresi*“: denn

(p. 422) *Une chose non entendue*
Par eulx, elle est hérétique.

Raison haben sie verbannt; die ist in Deutschland «*au pays où Raison domine*». Sie sind schuld daran, dass Foy, deren *fondation* sie sein wollen, krank geworden ist. Nicht *décrétales, sermonnaires* will Foy zu ihrer Wiederherstellung, sondern nur:

(p. 419) *Le Texte de saincte Escripture.*

Aber, sagen die Theologastres,

(p. 419) . *Il est rude*
Et n'y a point de certitude,
Néanmoins jamais je le vis.

Obwohl sie ihn also noch nie gesehen haben, behaupten sie doch, wie Texte klagt,

(p. 422) *Que le Texte ne valoit rien*
Et que le bon c'estoit la glose!

Glossen und Kommentare haben sie genug:

---

[1]) Julleville. *Répert.*, p. 245; id., Comédie, p. 184; É. Picot, *Bulletin du prot.* 1887, p. 332; Lenient, *Satire*, p. 581. Gedruckt bei Fournier, *Le Th. fr.*, p. 417 ff. Originalausgabe (einziges Ex.) Paris. Nat. Bibl.

(p. 426) *Thomas dicit, Occam dicit,*
Mais de dire: Le Texte dict,
Il n'en est point de mention.

Wir hatten so gute *compilata,* sagten auch die Magistri in einem 1519 erschienenen lateinischen Drama.[1])

Aber Foy will den reinen Text *sans ergo, sans quod, ne quia.* Nicht einmal den Textuaire Gerson kann sie haben, da er *mahvais papaliste* ist. Die Theologastres gestehen, dass sie den Text der Bibel nicht mehr besitzen:

(p. 423) *Ha! les femmes l'ont emporté*
Hors la Sorbonne et translaté,
Tellement que, sy n'eussions
Trouvé des gloses à foisons,
Chacun fust aussy clerc que nous.

Ihr grösster Schmerz ist, dass die Bibel durch die Übersetzung in die Landessprachen jedem zugänglich gemacht werde.[2])

---

[1]) *Dyalogus nouus et mire festivus ex quorundam virorum salibus cribratus, non minus eruditiones quā macaronices amplectens. Epigramma J. A. B. ad lectorem etc., . . . Interloeutores: Magister Ortuinus, M. Lupoldus, M. Gingolphus, Erasmus, Reuchlin, Faber Stapulensis.* 1519. (Exemplar der *Bibl. protestante* zu Paris.) Das Drama ist wahrscheinlich auf französischem Boden entstanden, da Lefèvre d'Étaples und drei Doktoren der Sorbonne auftreten. Die Doktoren ereifern sich zum Ergötzen Reuchlin's und Erasmus' über jene Humanisten, welche sich die Vulgata mit Hilfe der hebräischen (Reuchlin) und der griechischen Texte zu korrigieren und verschiedenen Bibelstellen eine andere Auslegung zu geben erkühnen; Fabri z. B. behaupte, es habe drei verschiedene Marien gegeben. Wozu das Hebräische und Griechische? Wir hatten so gute Compilata von so gelehrten Magistern: Jacobus de Plutea Magister Bosquillus de longa Ripa u. a. (z. Teil auch von den Theologastres erwähnt). Erasmus, Fabri und Reuchlin sind an dem Auftreten so vieler Ketzer schuld; sie sollten exkommuniziert, wenn nicht gar verbrannt werden. Die Doktoren erklären schliesslich dem Erasmus und dem Reuchlin, dass die Bibel Sache der Geistlichen sei: sie möchten sich lieber nur mit der Herausgabe profaner, klassischer Werke befassen. Fabri, dem Erasmus und Reuchlin die Unterhaltung mit den Magistern mitteilen, schliesst das Stück mit den Worten, sie würden sich um das Gerede der unwissenden Doktoren nicht kümmern, noch sich in ihrem gottgefälligen Werke beirren lassen.

[2]) In der katholischen Kirche gab es nie ein allgemeines Verbot

T e x t e kommt *allant au baston, esgratiné et ensanglanté par le visage et parle enroué, on ne l'entent que à grant peine.* Er klagt der ihn begleitenden R a i s o n das Unrecht und die Misshandlung, die er von den T h e o l o g a s t r e s erduldet hat, besonders seit L i z e t [1]) den Ton angebe. Sie wüten,

(p. 422) *Si aulcun de moy fait record,*
Comme a fait Erasme, ou Fabri,
Ou le Melanthon,

und behaupten, dass es ihnen allein zukomme, zu disputieren. R a i s o n berichtet, wie es dem *truchement d'Allemagne* ergangen ist:

(p. 421) *Le seigneur de Berquin*
Il leur exposoit le latin
D'Erasme qu'ilz n'entendent point. [2])
Mais ilz le mirent par ung point
En prison, et, par voye oblicque
Le cuidèrent dire heretique
Sans montrer erreur ne raison
Pourquoy, qui est grant desraison.

---

des Bibellesens, nur Beschränkungen (H e r z o g, *Real-Encycl.*, p. 701; W e t z e r, *Kirch.-Lex.* II, 679 ff.). Ganze und teilweise Übersetzungen gab es schon vor der Ref.; sie waren aber bei der geringen Schulbildung wenig gelesen. Seit die Ref., unter Verwerfung der Tradition, sich auf die Bibel als einzige Glaubensquelle stützt, wird jeder Bibelleser verdächtig. Die Gefahr willkürlicher, ketzerischer Auslegung ist vervielfacht. Deshalb wirft Beda (21. 5. 1525) dem Erasmus vor, die Bibelübersetzungen als nützlich empfohlen zu haben; die Zeitereignisse widerlegten ihn. (H e r m i n j a r d I. 352.) Cf. C o u t u r i e r (ibd. I, 457, Anm. 6): «*Toutes les nouvelles paraphrases de l'Écriture sont hérétiques et blasphematoires. L'Étude des langues et des humanités est la source de tous les maux. Erasme n'est qu'un théologastre.*» Vgl. auch die Bibel in den *katholischen* Stücken *Mundus, Caro, Daemonia.* oben, p. 79 und bei D e s A u t e l s, p. 81 etc.

[1]) Advokat, später Parlamentspräsident.

[2]) B e r q u i n übersetzt verschiedene Schriften des Erasmus, der ihm wenig Dank dafür wusste. Am 25. Aug. 1525 schreibt er an B.: „Alle Anerkennung für Eure gute Absicht bei der Übersetzung meiner Schriften. Aber Ihr zieht mir altem, ruhebedürftigen Manne den Hass der Theologen zu. Auch Ihr thätet besser, Euren Streit mit der Sorbonne ruhen zu lassen“ (H e r m i n j a r d I. 373).

Beide gelangen zu Foy und zu den Theologastres. Raison wird von Foy gleich erkannt. Der übel zugerichtete Texte muss sich erst vorstellen. Um Foy zu heilen, gehen Texte und Raison zum Mercure d'Allemagne. Dieser nennt sich selbst:

(p. 426) *Je suis Berquin.*
Fratrez: *Luthérien?*
B.: *Nenni, non, je suis chrestien.*[1])
Je ne suis point sorboniste.

Aber die Ketzerriecher, die Theologastres, machen keinen Unterschied:

Erasme et toy,
Fabri, Luther en bonne foy,
N'estes que garçons hérétiques.[2])

Berquin protestiert:

Se j'ay erré,
Que l'on me demonstre mon erre
A la fin de le corriger.[3])
Ne cuydés point icy jengler,
Comme Béda[4]), *qui proposoit:*
Que ung livre condamné avoit
Lequel jamais il n'avoit veu.

Um Foy zu heilen, lässt er durch Raison Texte waschen, welcher, wiederhergestellt, Foy gesund macht. Berquin schliesst mit einer trotzigen Herausforderung der Sorbonne und Verhöhnung Lizet's und seines Anhangs:

(p. 427) *Ne cuidés plus*
Par vos triumphes ne vos flux

---

[1]) Cf. Marot, *Épître au roi: «De Luthériste ils m'ont donné le nom — Qu'à droit ce soit, je leur réponds que non — Luther pour moi des Cieux n'est descendu . . . Baptisé suis* etc.» Cf. Merle d'Aubigné, *Hist.* III, 183.

[2]) Cf. p. 27, Anm. 2. Am 16. Juni 1526 (Herminjard I, 435) beschwert sich Erasmus über die Ruhestörer Beda und Couturier. 1529 erscheint Beda's: Apologia adversus clandestinos Lutheranos.

[3]) So sprach anfangs auch Luther.

[4]) Beda war schon 1521 von den Studenten auf der Bühne verhöhnt worden.

De babiller et de blason
Banny de madame Rayson,
Me livrer encore au Sénat.
J'ay esté par le grant Sénat
Jugé plus juste que vous n'estes . . .[1])
(p. 428) *Je ne crains point vos pouldres fines . . .*
(p. 427) *Mon bruict avés voulu estaindre,*
Mais plus m'en avez faict attaindre . . .
Il (Lizet) cuidoyt faire une flammée
De mes livres par sa finesse.

Endlich bittet der Autor, sein Werk nicht misszuverstehen:
(p. 428) *Messeigneurs, nous n'entendons pas*
Toucher l'estat théologique,
Mais bien le théologastrique
Seulement.

Der Verfasser der Farce ist unbekannt. Wenn Berquin es nicht selbst war, so hat er ihn jedenfalls inspiriert. Er leugnet, Lutheraner zu sein, erwähnt aber voll Hochachtung, neben Erasmus und Fabri, Luther und Melanchthon. Wie zwischen Theologen und Aftertheologen, so unterscheidet er zwischen der Kirche als Gemeinschaft aller Gläubigen und ihrer korrumpierten Hierarchie. Er lässt Rayson sagen:

---

[1]) Cf. p. 117. Dort wird nur eine Gefangenschaft erwähnt; die hier angeführte Freisprechung durch den Grand Sénat, zu der ihn die Königin-Regentin aus dem Gefängnisse hatte holen lassen: (*Madame la Régente en avoit évocqué la cause au grand Conseil et l'envoia quérir* . . . Journal d'un bourgeois, p. 277ff.), lässt schliessen, dass das Stück zwischen 1523—1526 (2. Verhaftung) entstanden ist. Im Jahre 1526 erzwang Franz I. seine Freilassung ohne Urteilsspruch. Das herausfordernde Benehmen Berquin's veranlasste seine dritte Verhaftung, die mit seiner Verbrennung endete (1529), l. c., p. 378ff.; *La France prot.*, 2e éd., II, 418ff. Das Wort *théologastres* stammt wahrscheinlich von Melanchthon, der im Juni 1521 eine *Apologia adversus furiosorum Parisiensium theologastrorum decretum* verfasste, die am 4. Nov. 1521 in Paris verboten wurde; Reusch, *Index* I, 143. Unter den 1523 bei Berquin konfiszierten Schriften befand sich auch ein *Speculum theologastrorum* (*La France prot.* l. c.). Selbst Franz I. äussert sich unwillig über die *ânerie des théologastres*, s. Lavisse, *Hist. univ.* IV, 487ff.

(p. 424) *Moy, je leur ay ouy narrer*
Que l'Eglise ne peult errer,
Et ilz disent qu'ilz sont l'Eglise:
Par quoy, par conséquence exquise,
Concluent: ne pouvoir errer.

Manchmal können wir ihm aber lutherische Theorien nachweisen. Er spricht spöttisch von der *efficacité de la Messe* und den *fratrez preschant pardons,*

(p. 428) *Les quelz on ne acquiert que par dons,*
Absolvans de peine et de coulpe.

In dieselbe Zeit fällt ein anderes, nicht erhaltenes Stück, das die Entstehungsgeschichte der Reformation vorführt. Wir besitzen darüber einen handschriftlichen, lateinischen Bericht und mehrere, textlich von einander abweichende, deutsche Ausgaben desselben. Der genaue Titel ist unbekannt; der Titel der ersten deutschen Ausgabe ist: *Ain Tragedia oder Spill gehalten in dem kuniglichẽ Sal zu Parisz* (s. l.) MDXXIIII.[1]) *Von den Studenten daselbst kunstreich erdichtet,* heisst es weiterhin. Reuchlin wirft dem Papste und den versammelten Kardinälen den beklagenswerten Zustand der Kirche vor und entfernt sich, nachdem er von einem im Sitzungssaale glimmenden Feuer die Asche entfernt hat. Erasmus kommt, wagt aber nicht, an dem Feuer zu rühren. Ulrich von Hutten dagegen wütet gegen die Versammlung und bläst das Feuer an. Luther endlich gibt ihm neue Nahrung, so dass es gefahrdrohende Dimensionen annimmt. Angespornt durch die ihnen vom Papste verheissene Belohnung, suchen die Bettelmönche vergeblich das Feuer zu löschen, aber anstatt Wasser giessen sie Spiritus darauf. Der Papst beschwört und bannt die immer mehr um sich greifenden Flammen. Umsonst. Und als er in ohnmächtigem Zorne wütet, ereilt ihn der Tod. Ob die Aufführung im „königlichen Saale zu Paris" die Anwesenheit Franz' I. bedeutet, ist ungewiss, aber bei dessen da-

[1]) Cf. Geiger, *Archiv für Lit.-Gesch.* 1875. V. 543ff.; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1887, p. 242; Goedeke, *Grundriss* II. 333; Holstein, *Die Reformation*, p. 193; Bapst, *Essai*, p. 156. Die drei deutschen Ausgaben befinden sich auf der Staatsbibl. zu München.

maliger Neigung zu den Neuerern nicht unwahrscheinlich.[1]) Das Stück muss den Zeitgenossen wohl bekannt gewesen sein. Farel scheint es Lefèvre übersandt zu haben. Dieser klagt in einem Briefe, dass solche Satire die herrschenden Gegensätze nur verschärfen könne.[2])

Das Stück lieferte 1530 den Stoff zu einer vor Karl V. zu Augsburg gespielten *Comoedia muta.*[3]) Aber während Franz, falls er damals anwesend war, das Spiel unserm Berichte gemäss gnädig aufnahm[4]), war Karl solchen Scherzen wenig geneigt. Den Schauspielern gelang es jedoch rechtzeitig dem drohenden Strafgerichte zu entfliehen.[5]) Die Autoren der beiden Stücke dürften, obwohl sie ihre Stellung nicht verraten, im protestantischen Lager zu suchen sein. Die Lauheit der sogenannten Gemässigten, die den Brand entfacht hatten, aber vor den letzten Konsequenzen ihrer Handlungsweise zurückschreckten, und die Nutzlosigkeit der Gewaltmassregeln von katholischer Seite sind von ihnen trefflich charakterisiert.

Ein weiteres Stück Reformationsgeschichte wird 1540 auf die Bühne gebracht. So berichtet wenigstens „*Ein Summa eines sehr artlichen und wolgemeinten Spiels, so zw paries inn Franckreich auff offenem platz inn französischer sprach inn diesem Jar 1540 gehalten ist.*“[6])

Die christliche Kirche, „*ein schone Jungfraw, inn einem ganz weissen kleide*“, klopft an die Zelte des Papstes, des Kaisers und der Könige von Frankreich, Portugal, Schottland, Dänemark und England und bittet um Hilfe. Aber alle

---

[1]) Verhandlungen mit Melanchthon s. p. 27.

[2]) Cf. Geiger, l. c., p. 536; Picot, l. c., p. 43; Herminjard I, 223. Farel selbst wird vielfach von Zeitgenossen für den Verfasser gehalten; cf. Geiger, l. c.

[3]) Goedeke, *Grundriss* II, p. 132; Masenius, *Speculum veritatis*, p. 664; Holstein, l. c., p. 196.

[4]) „Derenthalben nach Vollendung dieses Spills jedermann zu Gelächter beweget worden.“

[5]) Holstein, l. c., p. 196.

[6]) Buchwald, *Ein Reformationsschauspiel* etc., in: *Arch. f. d. Stud. d. n. Spr.* 1887, LXXI, 299 ff.; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 620.

haben zu viel mit den eigenen Angelegenheiten zu thun, um auf sie zu hören, und Ferdinand von Österreich, der ihr gerne beistehen möchte, hat kein Geld. „*Also hat dises spiel ein endt genohmen, inn welchem mancherley schoner spruch, auch viel tapffers und nötig bedencken, so zu diesen leufften sich reumet, von der Christlichen kirchen ist furbracht worden. Doch seindt ihrer funff aus denen, so solch spiel haben angericht, inn das Wasser, Sena genannt, geworffen und ertrencket worden.*" Das durch die Hetzereien der Sorbonne und die Ketzerverbrennungen fanatisch erregte Pariser Volk war also für solche Anspielungen auf die Zeitereignisse empfindlicher geworden. Der Verfasser gehört aber jedenfalls zu den noch auf katholischem Boden stehenden Gemässigten.

Einen ausgesprochen protestantischen Standpunkt nehmen die folgenden Stücke ein, die dem Theater der französischen Schweiz angehören. So die *Moralité de la Maladie de Chrestienté* (1533).[1]) Der Autor zeichnet auf dem Titelblatte mit der Devise Y/ME VINT MAL A GRE, in der Th. Dufour das Anagramm von Matthieu, oder, wie er sich noch heisst, Thomas Malingre erkannt hat.[2]) Diese Auffassung wird durch ein Akrostichon am Schlusse der Moralität bestätigt, das den Namen Malingre ergibt.[3]) Ursprünglich Dominikaner in Blois, wird er einer der eifrigsten und hitzigsten Apostel der Reformation, so zwar, dass seine Unduldsamkeit den Unwillen Calvin's erregt.[4]) 1533 Pastor in Neufchâtel, ist er mit Antoine Marcourt, dem Verfasser der berüchtigten

---

[1]) *Biblioth. prot.* Paris, Rés. 1000, zusammengebunden mit *la Vérité cachée*, *Le livre des marchans* und *Déclaration de la Messe*, alles mit den gleichen Charakteren Pierre de Vingle's. Unter dem Titel: Cette moralité reprend Les Abus de Chrestienté, celui qui est en Christ enté Jamais a la mort ne mesprend. Cf. Picot, l. c., p. 343; Julleville, *Rép.*, p. 29; Rossel, *Hist. litt.* 334 ff.

[2]) *Catéchisme fr. de Calvin*, p. CXLIV und *Corresp.* ed. Herminjard IV, 46, Anm. 5; IV, 120, Anm. 1 über die Identität von Matthieu und Thomas Malingre.

[3]) M. besass überhaupt Vorliebe für Anagramme: Als Mitarbeiter an Olivétan's Bibelübersetzung (1535) nennt er sich M. Gramelin; Anderwärts Malingre de Bloys.

[4]) Godet, *Hist. litt.*, p. 67; Calvin nennt ihn *bestiola*.

Placards von 1534, einer der Autoren des Buchdruckers Pierre de Vingle, aus dessen Pressen unsere Moralität hervorging.[1]) Seit 1536 Pastor in Yverdon, richtet er eine poetische *Épistre à Clément Marot, en laquelle est demandée la cause de son département de France.*[2]) Von 1546—56 war er Pfarrer zu Aubonne und starb 1572 bei seinem Sohne Daniel Malingre, Pastor zu Vuarrens.

Der Docteur der Moralität ist unverkennbar er selbst, als Vertreter der Reformation. Als Prolog gibt er eine kurze Inhaltsübersicht und erklärt den Zweck seines Stückes:

Peuple auditeur de la moralité,
A bien faire par elle es incité.

Im Epiloge kommt er darauf zurück:

Ce jeu moral est pour nous adresser
A Jesus Christ, qui les errantz radresse.
Vous avez veu comment peché nous presse . . .
Mes bons seigneurs, c'est pour vous enseigner.

In langer Rede setzt er die Theorien des Protestantismus auseinander. Er bekämpft Hypocrisie, die *vestue en nonnain* — die Kostüme der Schauspieler sind hier genau vorgeschrieben — das Papsttum und seine Lehren vertritt. Peché ist ihr Begleiter und Spiessgenosse. Er braut der armen, kranken Chrestienté einen abscheulichen Gifttrank von so verführerischem Aussehen, dass sie ihn, trotz der Warnung von Inspiration und Docteur, zu sich nimmt und ihren Zustand bedenklich verschlimmert. Chrestienté ist im Grunde die im Mittelalter so beliebte Verkörperung des Everyman, der Menschheit, die stets gewarnt, immer wieder der Versuchung unterliegt, aber durch die göttliche Gnade gerettet wird. Ihr stehen Foy, Esperance und

---

[1]) Dufour, l. c., p. CXVIII u. CXLII. Notiz über Pierre de Vingle; die Bibel Olivétan's ibd.; seine andern Drucke p. CC; Marcourt, Autor des *Livre des Marchands, Déclaration de la Messe* etc., p. CXLII. Um seine Bücher in Frankreich nicht als ketzerisch verdächtig zu machen, bedient sich Vingle falscher Namens- und Ortsangaben.

[2]) Dufour, l. c.; Rossel, *Hist. litt.* I. p. 356. (*Thomas* Malingre.) Verschiedene Einflüsse, wie Marot's, des *Rosenromans* etc. auf die *Mal.* sind unverkennbar.

Charité zur Seite. Médecin ist Christus, der sich der Leidenden erbarmt und ihr Inspiration zu Hilfe schickt. Ein Aueugle und sein Varlet, die nach Art der englischen Clowns die komischen Rollen im Stück übernehmen, verfolgen den Papismus mit dem bittersten Spotte.

Also Chrestienté ist krank! Sie ist es nicht seit heute! *Il y a desia longuement, Que Chrestienté est debile.*[1] Hypocrisie und ihr Anhang ist schuld daran:

Certes depuis quattre cens ans
Ilz ont introduit Heresie.

Die Bibel haben sie ihr geraubt und nach Gutdünken glossiert. Christus ist nicht mehr der einzige Mittler zwischen Gott und den Menschen. Médecin und Docteur untersuchen den Urin der Patientin. Der Docteur zählt ihre Krankheiten auf und folgert: *C'est par Peché et sa poison.* Médecin geht weiter; die Papisten haben das Unglück angerichtet. Womit wird man die Kranke heilen? Mit Messen, Fasten, Gebeten, Pilgerfahrten, wie Hypocrisie vorschlägt? Mit Stiftung einer Kapelle oder gar dem *grand pardon de Rome*? Nein, mit der Bibel, mit dem Glauben:

La parolle luy porterez,
Et par la foy la purgerez . . .
Elle se doibt regir par Foy
Et par Euangile et la Loy
De Jesus Christ, non par l'humaine
Tradition . . .

Treffend sagt Varlet:

Cela sent un peu son Luther.[2])

Man verabreicht also zuerst das Universalmittel: *grace justifiante.* Dann sendet man Inspiration zum apoticaire, der die Arznei bereiten soll; der aber wohnt *rue de sainete*

---

[1]) 1433 *Église* ist krank (cf. p. 15); 1523 *Monde* ist krank (*Sottie de Genève* p. 35); c. 1525 *Foy* ist krank (*Theologastres* p. 115); 1528 die *Messe* ist krank (Nikolaus Manuel: *Krankheit u. Testament der Messe*, gespielt zu Bern, Holstein, l. c., p. 171); 1533 *Chrestienté* ist krank; 1561 der *Papst* (*Pape malade* p. 143); 1568 *Monde* (*Monde malade* etc. p. 154).

[2]) Cf. Sottie de Genève, siehe weiter oben, p. 34.

Bible, C'est a l'enseigne de la Croix. Die Arznei besteht aus *langue d'Homme, de Lyon, de Bœuf* und *d'Aigle*, welche die vier Evangelien bedeuten; das Ganze wird in gutem, weissem Weine gekocht; dieser Wein bedeutet die göttliche Liebe, ohne die keine Gnade und Verzeihung möglich ist. Chrestienté wird geheilt und nun nicht anstehen, ein wirkliches, nicht nur äusserlich gutes Werk, wie Hypocrisie empfiehlt, zu thun. Aueugle und Varlet, früher schmählich abgewiesen, werden freundlich aufgenommen und gelabt. Chrestienté verspricht, von Hypocrisie und Peché zu lassen, die sich erzürnt zurückziehen:

Je me voy au pape de Rome,
Allons, peche, cest nostre cas . . .
Mauldictz soient ces bibliens
Qui vont l'euangile prescher.
Mais il leur sera rendu cher,
Car ie les feray tous rostir . . .
Bibliens ne sont que heretiques
Contredisans aux loix humaines.

Die Moralität gehört zu den wenigen protestantischen Tendenzstücken, deren Aufführung beglaubigt ist. Ob sie in Neufchâtel, dem Wirkungskreise Malingre's, gespielt wurde, ist nicht bekannt. Jedenfalls war sie ehedem sehr beliebt. Sie scheint jene *ystoyre* zu sein, die am 2. Mai 1546 zu Genf aufgeführt wurde, nachdem Calvin seine Zustimmung erteilt hatte, da sie zur *augmentation* und *édification de la parole de Dieu* diene.[1]) Sicher ist ihre Aufführung zu Beaulmes am 2. Juni 1549.[2]) Ferner lieferte sie den Stoff zu einer Moralität, die 1558 zu La Rochelle zu Ehren des Besuchs des Königs von Navarra und seiner Gemahlin Jeanne d'Albret gespielt wurde.[3])

---

[1]) Cf. oben, p. 104.

[2]) Pierrefleur, *Mémoires*, Neudruck p. 246 (CCI) [1549]: «*D'une farce jouée au village de Beaulmes. Le Dimanche 2 de Juin, a esté jouée une moralité au dit lieu, à treize personnages, et s'appeloit la ditte farce: Chrestientié qui estoit malade. Elle fust jouée à la faveur des Luthériens.*»

[3]) Vincent, *Origine et Progrès* etc., p. 51 ff.

Ein totkrankes Weib schleppt sich klagend und weinend auf die Bühne und bittet um Hilfe. Der Pfarrer eilt herbei, und mit ihm die ganze Welt- und Ordensgeistlichkeit, ohne mit ihren Reliquien, Ablässen etc. helfen zu können. Da nimmt sie ihre Zuflucht zu einem bescheidenen, unscheinbaren Fremdling, der ihr ein Buch voll trefflicher Rezepte gibt. Voll Vertrauen wendet die Kranke diese an und gesundet. Nun empfiehlt sie voll Freude den Zuschauern dieses nützliche Buch, dessen Namen sie nicht aussprechen dürfe. Aber man gebrauche es mit Vorsicht, „denn es ist heiss, wenn man es anrührt, und riecht nach dem Scheiterhaufen“.[1]) Was ist dies Buch anders als das Neue Testament? Das Rätsel wurde von den Zuschauern leicht verstanden und viele von ihnen traten nach der Aufführung zum Calvinismus über. Deshalb war die Entrüstung des katholischen Klerus gross, und den Schauspielern wäre es schlimm ergangen, wenn der König von Navarra nicht für sie eingetreten wäre.

Einer weiteren Aufführung, die ca. 1560 zu Grenoble stattfand, scheint neben der *Maladie de Chrestienté* der *Mercator* des Naogeorg zu Grunde zu liegen.[2]) Dort gibt man der kranken Religion als Brechmittel *Vérité* ein, worauf sie alle Unreinigkeiten, wie Mitren, Messgewänder, von sich gibt. Dieser Aufführung soll Margarete, Gemahlin des Herzogs von Savoyen und Tochter Margareten's von Navarra, beigewohnt haben.

---

[1]) *«qu'il est chaud au toucher, et qu'il sent le fagot.»*

[2]) La France prot., 2e éd. III, 482, Anm. *Comédie Hérétique de «la Religion et la Vérite»* (nach der *Biographie de M. le Cte Douglas Calignon*, p. 327): *«Il (M. Galleys, serviteur de C.) ouist a Grennoble les Comediens de la reyne Marguerite* (1549!) *laquelle estoit de la Religion et qui estoit sœur du grand Roy François, laquelle alloit par la France enseignant ladite Religion soubz couleur de comedies* (!), *sans que nul pour lors l'ozast contredire et particulièrement au dit grenoble ou elle fist représenter la Religion mallade ... il fust ordonné que la ditte Religion pour sa santé se serviroit d'une drogue qu'on appeloit la Vérité ... on luy prepara ung ponoir ou elle se deschargea de quantité de mauvaises humeurs ... de testes mitrées surplis etc.» La France prot.* will unter der Marg. v. 1560 die Herzogin von Savoyen, gleichnamige Tochter († 1574) der bekannten Dichterin, verstanden haben. Dies ist die einzige Spur jenes Stückes.

Mit der *Maladie de Chrestienté* wurde von Pierre de Vingle eine andere Moralität gedruckt: *La Verité Cachée.*[1]) Bedeutende Unterschiede in Sprache und Verskunst widerlegen die Annahme Dufour's, dass dieses Stück gleichfalls Malingre zuzuschreiben sei. Auch trägt sie keines der Anagramme, mit denen Malingre seine Werke gezeichnet hat.

Verité, die lange verborgen gewesen ist, wird von Gott befreit und auf die Erde gesandt. Sie beauftragt Ministre, das Volk zu rufen, dass sie ihm die Wahrheit verkünde. Das Volk ist erstaunt, denn es hat nie von Verité gehört:

Quelle est ceste Verité donques?
Je n'ouy d'elle parler oncques,
Est-ce quelque chose nouuelle?

Unterwegs begegnet das Volk Aucun, und lädt ihn ein, ihm zu Verité zu folgen. Dieser schliesst sich unter heftigen Ausfällen auf die Priester und den katholischen Gottesdienst an. Verité besteigt die Kanzel und meldet, dass sie, nachdem sie in Deutschland und England anerkannt sei, auch Frankreich, Spanien und Italien gewinnen wolle. Es folgt eine lange Predigt, worin die protestantischen Lehren ausführlich dargelegt und die katholischen bekämpft werden. Ministre wäre wohl damit einverstanden, wenn Verité ihn nicht auf seine Macht, seinen Reichtum und sein Wohlleben zu verzichten geheissen hätte. Peuple, das sehr an seinem Priester hängt, gibt ihm recht, als er es von Verité abzubringen sucht, obwohl es sich anfangs wundert, dass er jetzt gegen sie spreche, nachdem er selbst es gerufen, sie zu hören.

Auarice und Symonie kommen hinzu und überreden Ministre, die Gewalt an sich zu reissen. Wirklich wird Verité von ihnen *en quelque lieu bas et obscur* eingeschlossen.

---

[1]) Paris, Bibl. prot. 1000 (mit Mal. de Chrest. zusammen) s. l. s. a. [Neuchâtel, Pierre de Vingle, c. 1533] erste Ausgabe; die Angabe *corrigée et augmentée* ist fingiert. Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4, 684] s. l. (Genève) de l'imprimerie d'Antoine Cercia MDLIX, wird von Picot, der die Moralität im *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 355 ff. bespricht, p. 363 nicht erwähnt. In dieser Ausgabe fehlt das (bei Picot abgedruckte) *Preco* des Titelverso's. Cf. Dufour, *Catéchisme* etc. (Préface); Julleville, *Rép.*, p. 101.

Als Verité verkleidet, besteigt Symonie die Kanzel, und hält eine wahre Parodie von einer Predigt, die jener der Verité direkt zuwiderläuft. Wie die Rede der Verité aus lauter Bibelsprüchen zusammengesetzt ist, so ist die der Symonie reichlich mit lateinischen Brocken gespickt. Sie ermuntert das Volk, nur fleissig den Geistlichen und Mönchen zu schenken. Der Refrain ihrer Rede ist:

Apportez-nous de vos moutons,
Voilà la première [*seconde*, etc.] *partie*
Hem, hem, hem.

Dem Volke hat die Rede ob ihres gelehrten Anstrichs gewaltig imponiert. Daher ist es auch vergeblich, dass Aucun jetzt den Predigtstuhl besteigt und seinerseits in langer Rede den Betrug aufzudecken sucht. Er sagt dem Volke einige bittere Wahrheiten, die es ganz gegen ihn einnehmen. Zum Schlusse bemerkt er Verité in ihrem Gefängnisse und befreit sie trotz des Widerstandes von Auarice und Symonie. Verité dankt Gott für ihre Befreiung und verspricht Aucun, ihn die Wahrheit zu lehren. Die Moral der Geschichte ist nicht neu: Die Wahrheit ist nicht für die grosse Menge, sondern nur für den aufgeklärten Einzelnen, der für sie alles zu erdulden bereit ist.

Es ist zweifelhaft, ob das Stück je aufgeführt wurde. Dramatisch wirkt es jedenfalls infolge seiner Längen nicht. Beachtenswert ist, dass hier zum erstenmal auf der französischen Bühne der Papst als Antichrist behandelt wird:

Qu'en dites-vous, fols Papereaux,
Et vostre Pape l'Antichrist? . . .[1])
Ausi sur tous veut dominer,
Pour l'Evangile exterminer.
Il se fait nommer Dieu en terre,
Bref le Pape est a Christ contraire,
Plus qu'on ne sauroit jamais croire.

[1]) Luther war hierin vorangegangen. Er verglich die Siebenhügelstadt mit dem siebenköpfigen Ungeheuer in der Offenbarung Johannes. (Kap. XIII, XX.) Auch Farel bediente sich dieses Vergleiches, s. Merle d'Aubigné, *Hist. de la Réf.* IV, 356.

Die Bibel legt er zu seinen Gunsten aus; daher seine Macht. Also muss Verité, die diese Macht bedroht, beseitigt werden:

Auarice: *Songeons quelque cruelle peine*
Pour ruiner elle et sa voye:
Mettons la dans la terre, qu'on n'oye
Jamais icy d'elle parler.
Ministre: *On la deuroit plustot brusler . . .*

Aucun, der Ministre's Worte aus der hl. Schrift widerlegt, wird gleich als Ketzer verschrieen:

De sainct Paul fais plus de paroles
Que la Sorbonne en ses escolles
Il te faut excommunier.

Warum, ruft dieser, widerlegt ihr mich nicht aus der Bibel? — Eigentümlich ist die Stellung des Peuple. „Lass meinen Prälaten in Ruh", sagt es zu Aucun, denn er ist nachsichtig gegen seine Schwächen und Fehler. Verité dagegen ist streng und fordert, dass es auf die Welt und ihre Freuden verzichte. Peuple aber will gut essen und trinken, viel Geld haben, und sich um nichts kümmern. „Ich möchte," sagt es,

. . . *«vivre comme mes anciens*
Et ne me chault de nouveaulté.»

Ein neues Beweisstück zu dem, was wir von ihm gelegentlich Gringore's *Sottie* bemerkt haben! Es liegt in dem Stücke der Unmut eines eifrigen Reformierten über die langsamen Fortschritte, welche die Reformation infolge der Lauheit und Teilnahmslosigkeit des Volkes machte.

Wir wenden uns nun zu einem Stücke aus dem Repertoir der Libertins Spirituels. Inhalt und Sprache verweisen es dahin. Es ist die Moralität *L'Affligé, Ingnorance et Congnoisance.*[1]) Die Libertins entfernten sich mit der Zeit immer mehr vom Katholizismus und langten endlich beim Calvinismus an. Diese Wandlung scheint sich 1545 so ziemlich vollzogen zu haben. Nach Julleville ist Affligé der

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 32; Picot, *Théâtre mystique* etc., Einleitung und p. 221. — Text nach Leroux, *Recueil* IV, 2. Schreibweise *Ingnorance* neben *Ignorance* etc.

von Ingnorance lange in Unwissenheit und Irrglauben gehaltene Mensch, den Congnoisance, i. e. der Protestantismus, zu befreien kommt. Doch ist der Protestantismus der Congnoisance nicht der rein calvinische, da er mehrfach in Gegensatz zu dessen Lehren tritt. Es ist vielmehr der Mysticismus der Libertins Spirituels mit seiner Lehre von der göttlichen Gnade und Liebe, der Abtötung des Fleisches und der Weltflucht und seiner allegorischen Auffassung der Bibel, deren Lektüre sie gleich den Reformierten für den Laien fordern.[1])

Affligé, den Monde, chair, deable in gleicher Weise bedrängen, schmachtet unter der Herrschaft der Ingnorance schon seit

Mil cinq cens ans, quarante cinq compris.

Das Stück ist also im Texte selbst datiert (1545). Nun sucht er sich zu befreien:

Et sy pretemps un iour me prebender
Soublz les effaictz de pure verite.

Aber Ingnorance will ihn nicht lassen. Keine Auflehnung, oder

Du mort mortel ie te rendray captif.
Est il pas dit, prefix et limite
Que mon pouuoir a viue auctorite?

Wahrheit, die hl. Schrift wolle er? Die gebühre dem Laien nicht:

Appartient il a un rural esprit
En verite auoir sa demourance?
Sous verité on vacille et chancelle
Et soublz mensonge or a prou, on peult veoir.

Also, schliesst sie,

Des antiens il fault ensuyuir l'ombre.

Affligé aber hofft, dass ihm die Wahrheit werde zu teil werden, und zwar mit Hilfe von *ceste grace infuse;* dabei legt er seine Ansicht von der Gnade dar. Der Ingnorance ruft er zu:

Vous ensuyues les actes d'Enthechrist.

---

[1]) Cf. p. 73.

Diese ergrimmt:

Baise le chef ains ouser de menace,
T'apartient il contre moi contester?
Bas le genouil, villain! toy et ta race.

Congnoisance kommt Affligé zu Hilfe:

Lasche cest homme, Ignorance dannee,
Que maudict soyt l'an, le moys et iournee
Que l'Aflige as ainsy irite.

Ingnorance wagt noch einige Einwände:

Est il urgent c'un simple homme endoctrine
Qui n'est merque du caractaire ou signe?

Congnoisance aber erklärt, dass alle *merques (= marqués)* sind, die getauft wurden, den wahren Glauben und die wahre Liebe besitzen. Sie berührt Affligé und Ingnorance mit dem *glaive ou le diuin esprit est resident*, dem *glaive flambant de la parolle*, mit welchem Farel und Calvin die katholische Kirche bedrohten. Und sofort fühlen beide die göttliche Gnade und die Erkenntnis der Wahrheit in ihr Herz einziehen. Demütig und dankbar empfängt Affligé die unverdiente Gnade; reuevoll und freudig gesteht Ingnorance ihre Bekehrung. Zum Schlusse werden die Zuhörer aufgefordert, auf die göttliche Gnade und Liebe zu vertrauen. Als den protestantischen Doktrinen widersprechend sind folgende Verse hervorzuheben. Gegen die wörtliche Auffassung der Bibel: Ingnorance: *Le glaive occit.* Congn.: *Ainsy fait bien la lettre.* Darauf nach der Lehre der Libertins: *Mais qui la prent en esprit reconforte.* In *Verité Cachée* sagt der katholische Ministre: *Il faut l'Escripture gloser, La lettre occit*, worauf er von Verité widerlegt wird. Gegen die Prädestinationslehre scheinen sich folgende Verse zu wenden: Affligé: Christus ist in der Jungfrau Mensch geworden.

Or, veu ce faict, a il afinité?
A l'un ou l'aultre veult il que l'un soyt mort (Elfsilber!)
Et l'aultre vif? non; ains veult que unite
Soyt a nous tous, en portant verite
Jusque au danger de prison ou de mort.

Diese Verse enthalten die gewöhnlichen katholischen Einwände gegen die Prädestination. Die letzte Zeile zeigt, dass

der Verfasser die Konsequenzen seiner religiösen Überzeugung nicht scheute. Die Moralität ist ausnahmsweise in Zehnsilbern geschrieben.

Weitere Stücke sind uns nicht erhalten. Pierrefleur berichtet in seinen Memoiren von einer Farce *La Prophétie de Jeremie et la destruction de Jerusalem*, die 1549 zu Ligne-rolles mit grossem Pomp vor zahlreich versammeltem Volke in Scene ging.[1]) Desgleichen wurden 1550 zu Angers auf der Place Neufve zwei Moralitäten gespielt, deren Aufführung drei Tage dauerte: ein ungedruckt gebliebener *Dialogue des Moynes* in Alexandrinern von Lézin Guyet und eine Moralität in Versen, *Le Monde Renversé* von Martial Guyet.[2]) Die satirischen Anspielungen, die sich die Verfasser zu Schulden kommen liessen, zogen ihnen die Verurteilung zum Feuertode zu, dem sie sich rechtzeitig entzogen. Sie wurden am 22. Aug. 1556 auf der *Place des Halles* in *effigie* verbrannt. Lézin starb c. 1580: das fernere Schicksal Martial's ist unbekannt.[3])

Die mittelalterlichen Formen der Moralitäten und Farcen bestehen bis zum Ende des Jahrhunderts fort. Doch bringt dessen Mitte zwei wichtige Ereignisse für die französische Literatur im allgemeinen, und für das französische Theater im besonderen. Das Erscheinen von Jodelle's *Cléopâtre* im

---

[1]) P. 348. CCXCIX: «*D'une histoire jouée a Ligneroles. Le Dimenche apres la Sainct-Jehan, fust jouée une farce, autrement ditte histoire, appellée La Prophetie de Jeremie et la destruction de Jerusalem, et fust jouée magnifiquement, avec grande assemblée de peuple. La ditte histoire tendant la pluspart en derision des Prestres et de toutes gens ecclesiastiques.*» In demselben Jahre (ibd. p. 347) CCIII: «De la farce et moralité jouée à Romamostier. Le dimanche 16 du dit mois de Juin, a este jouée à Romamostier une moralité appellée l'histoire de Daniel et son fils, ensemble le mariage de Sara, laquelle fust bien et magnifiquement jouée; et dura le dit jeu jusques à quatre heures apres midy.»

[2]) Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 625—26; daselbst auch Abdruck des Todesurteils über Lézin Guyet, M. Guyet u. andere, «*accusez du crime d'hérésie*».

[3]) Über Aufführungen zu Agen (1553), Clairac (1554: *La Prise de Réformation*), Libourne (1555), s. H. Patry, *Le th. populaire prot. en Guyenne*, in: *Rev. d'Art dram.* 15. Juli 1902, p. 248 ff. u. *Bull. du prot. fr.* 1901, 523 ff., 1902, 141 ff.

Jahre 1552 als Folge von Du Bellay's Manifest stellt die bewusste Reform des französischen Theaters nach antikem Muster dar. Aber schon 1550 erfolgt mit De Bèze's *Abraham* die Umbildung des Mystère zum biblischen Drama der Protestanten.[1]) Die protestantischen Reformatoren waren in den klassischen Wissenschaften gut unterrichtete Männer. Sie kannten sehr wohl das antike Theater; sie erinnerten sich seiner bei Abfassung ihrer Dramen und nahmen daraus, was ihnen von Vorteil schien.

Der Einfluss der Antike ist es auch, der eine grosse Anzahl von Moralitäten mit den Namen Tragödie und Komödie belegen lässt. Besondere Schwierigkeit bot den Verfassern die Verbindung von Tragischem und Komischem. Da finden wir denn, namentlich unter den lateinischen und deutschen Stücken, die bekannten Mischworte Tragicomoedia und Comicotragoedia.[2])

Auf dem französischen Theater begegnen wir 1554 einer von Henry de Barran verfassten *Tragique Comedie Françoise de l'homme justifié par Foy*[3]), die nach des Autors Angabe zwei Jahre vor ihrer Drucklegung verfasst worden war. Man weiss wenig von Barran's Leben. Ehedem Mönch, scheint er in Genf zum Prediger ausgebildet worden zu sein und dann als Apostel in Frankreich gewirkt zu haben.[4]) Wiederholt von Anton von Navarra aus der Gefangenschaft befreit, lebte er wahrscheinlich später an seinem Hofe und vertrat die dortige gemässigte Richtung im Gegensatze zum extremen Genf. Dies tritt auch in seinem Stücke zu Tage. Er mildert seine Angriffe auf die katholische Kirche und ihre Geistlich-

---

[1]) Morf, *Geschichte*, p. 198.

[2]) Jundt, *Die dramatischen Aufführungen*, p. 6; Morf, l. c., p. 207: „*Tragicomédie*, eine Bezeichnung, die zunächst dieser erbaulichen Dramatik der Protestanten eigentümlich ist und hier seit der Mitte der fünfziger Jahre als Titel von Stücken begegnet, welche die traurigen Prüfungen und die fröhliche Errettung der Frommen darstellen."

[3]) Julleville, *Rép.*, p. 69; La Vallière, *Bibl.* I, 142; Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 626. — Text in der Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4,064].

[4]) *La France protestante*, 2e éd. I, 872; 1e éd. I, 263.

keit, indem er ihre Lehren durch einen Rabby, i. e. einen jüdischen Pharisäer vertreten lässt. Nur selten finden sich Ausfälle wie *Ces accrocheurs de benefices Et pourchasseurs de grans offices,* welche deutlich verraten, an welche Adresse sich die Angriffe richten. Der Autor glaubt, wenn Verfasser, Darsteller und Publikum gleich ernst und gottesfürchtig der Bühne gegenüberstehen, sich an die scenische Darstellung einer so ernsten Sache machen zu dürfen, wie es die Rechtfertigung durch den Glauben ist. Er bedauert, dieses Thema in seinem Werke nicht vollständig erschöpfen zu können und stellt einen Prosatraktat darüber in Aussicht. Wir wissen nicht, ob er erschienen ist. Jedenfalls entging es ihm, dass ein kurzes Bühnenspiel wirkungsvoller ist, als der längste Prosatraktat.

Barran lässt uns keinen Augenblick darüber im Zweifel, was er sagen will. Ein Prolog zeigt den Inhalt des Stückes an; jedem Akte geht ein ausführliches *Argument* vorher. Satan, *qui enrage desirant mal faire*, entsendet Concupiscence, Peche und Mort, den Menschen in seine Gewalt zu bringen. L'Homme beklagt seine Schwäche; wohl kennt er Loy, und weiss, dass er ihr gehorchen muss. Aber in seinem Fleische lebt ein anderes Gesetz. Loy ist vom Esprit de Crainte begleitet, der ihn in beständiger Furcht vor der Sünde hält, so dass er sich überaus unglücklich fühlt. Es gelingt daher Concupiscence leicht, sein Misstrauen zu besiegen, ihm die Augen zu verbinden, auf dass er Loy nicht mehr sieht, und so sein Gewissen einzuschläfern. Sie überzeugt ihn, dass er mit Hilfe seines freien Willens thun könne, was er wolle; denn

Il n'est rien qui tant luy desplaise
Qu'estre mis en subiection.

Sie bringt ihn soweit, dass er Loy zerreisst. Rabby und Paul sehen die Gefahr, in die er sich dadurch stürzt. Während der erstere ihm seine Schlechtigkeit vorwirft, spricht ihm der letztere milde zu:

Il est certain qu'un noble cœur
Veut estre mené par douceur.

Aber seine Worte von der göttlichen Gnade, die dem

reuigen Sünder verzeiht, finden kein Gehör. Rabby erhält das Versprechen, dass Homme der Loy gehorchen werde; da er es aber nicht kann, verhüllt Rabby ihr Gesicht, und empfiehlt Homme, gute Werke zu thun: er wird ein hypocrite und Pharisäer, der selbstzufrieden betet:

Mon Dieu, ie rien en ta maison,
Estant par mes faitz rendu iuste:
Je ne fay mal ne chose iniuste:
Ains garder tes commandemens . . .
Tous les autres, comme je voy,
Sont paillardz, larrons, faulx tesmoings;
Mais moy, seigneur, pour tout le moins
Je jusne deux fois par semaine.

Dafür erwartet er seinen Lohn hienieden und im Himmel. Als aber Paul der Loy den Schleier abreisst, wird seine Heuchelei kund. Durch Satan zur Verzweiflung getrieben, will er sich ein Leid anthun. Vergeblich will ihm Rabby mit seinen guten Werken helfen. Endlich erbarmt sich Paul und verlangt von Gott die Entsendung von Foy und Grace, die Homme wieder Hoffnung fassen lassen. Concupiscence und Péché sind jetzt machtlos. Guten Mutes verspricht er, Loy so gut als möglich zu befolgen, das Fehlende, hofft er, werde die göttliche Gnade ersetzen; so ist ihm das Paradies sicher.

Trotz des Namens *Tragique Comédie* und der Einteilung in Akte und Scenen haben wir eine Moralität vor uns. Ob sie gespielt wurde, wissen wir nicht. Jedenfalls hatte Barran sie für die Bühne eingerichtet; dafür spricht einerseits die Anrede an die Zuhörer:

Plais vous donc nous donner doux silence . . .,

andererseits die Bemerkung der Vorrede: „Ich habe das Stück in Akte und Scenen eingeteilt, nicht sowohl aus Nachahmung der komischen Dichter, als für die Anordnung der *propos* und der Dialoge, damit man diese bei Gelegenheit leichter aufsagen könne.“ [1]) Diese Worte zeigen zugleich, dass Barran von der antiken Tragödie beeinflusst war.

---

[1]) Aus dem Abdrucke der Vorrede in *La France prot.*, 1e éd. I, 265.

Die Zurückhaltung der Barran'schen Satire vermisst man zu sehr bei den Genfer Autoren. Dort sahen sich zwei Buchdrucker, Jean Crespin und Conrad Badius, veranlasst, selbst zur Feder zu greifen und mit Übersetzungen, wie mit eigenen Produkten ihre Pressen zu versehen.

Jean Crespin, Crispin oder Crispinus wurde c. 1520 zu Arras geboren.[1]) Nachdem er zu Paris die Rechte studiert hatte, wurde er seines Glaubens wegen aus Frankreich verbannt und kam 1548 mit de Bèze nach Genf, wo beide eine Druckerei zu gründen gedachten. Aber nur Crespin brachte die Idee zur Ausführung. Wie die Étienne, mit denen er in der Ausführung seiner Drucke wetteiferte, stellte er seine Kunst in den Dienst seines Glaubens. Als Gelehrter versah er selbst seine Ausgaben mit Vorreden und Anmerkungen, übersetzte lateinische und italienische Schriften gegen den Katholizismus und war auch selbständig literarisch thätig.

Zu den bekanntesten seiner eigenen Werke gehört *Le livre des martyres depuis Jean Huss jusqu'en* 1554. 1558 übersetzt er aus dem Italienischen des Francesco Negro[2]) die *Tragedie du Roy Franc Arbitre*, die Beauchamps[3]) und Lenient für ein dramatisches Werk hielten. Letzterer sagt von ihr: «*La tragédie du roi Franc Arbitre* (1558) *faisait concurrence à la Cléopâtre de Jodelle.*»[4]) Ein Prosatraktat von 426 Seiten! Im Grunde ist es nur ein dialogisiertes Pamphlet von unheimlicher Beredsamkeit. Das Buch strotzt von Ungeheuerlichkeiten. Alles, was ein protestantischer Autor auf

---

[1]) *La France protestante*, 2e éd. IV, 885 ff.

[2]) *Della tragedia di M. Francesco Negro Bassanese intitolata Libero arbitrio, editione seconda con accrescimento dell' anno 1550.* 8⁰. 176 ff. signa a-y. Brunet, *Manuel* IV, 34, setzt die erste (verlorene) Ausgabe 1546 an. *Tragedie du roy franc-arbitre nouuellement traduite d'italien en françois (Genève) chez* Jean Crespin, MDLVIII. Vom Verfasser benützte Ausgabe: *Imprimée a Villefranche* 1559. 8⁰. 426 SS. Pariser Bibl. Nat. [Inv. Rés. Yf. 4,672]. Lateinische Übersetzung von Negro selbst, gedruckt bei Crespin, 1559. 8⁰. Englisch (*Freewyl*) von Henry Cheeke s. a. (c. 1589). 8⁰.

[3]) *Recherches* etc., p. 29.

[4]) *La Satire en France au 16e s.*, p. 584.

dem Herzen haben kann, wird wiederholt in oft fünfzig Seiten langen Reden ausgeführt. Und das alles zu dem Zwecke *de venir à la cognoissance aussi de ceste noble grace iustifiante!* Schwerverständliche Allegorien und Ausdrücke, denen der Autor zuweilen einen langen Kommentar beigibt, machen das Buch heute ungeniessbar. Zu Grunde liegt die *Mappemonde papistique* des Théodore de Bèze.[1])

Erfreulicher ist Crespin's Übersetzung des *Mercator seu iudicium* von Thomas Naogeorgus (Th. Kirchmair von Straubing) unter dem Titel: *Le Marchant converti.*[2]) Erich Schmidt rechnet Naogeorgus' Stück zu den genialsten Tragödien des 16. Jahrhunderts. Das Original erschien 1540, die französische Übersetzung zuerst 1558. Ausserdem fand das Stück vier hochdeutsche Bearbeitungen (1540—1595), deren bedeutendste die von J. Rulich in Augsburg (1595) ist[3]), eine friesische, eine böhmische. zwei holländische (eine

---

[1]) Über das in der *Mappemonde* beschriebene, sonderbare *royaume des bonnes œuvres* hat der Papst den König Franc Arbitre gesetzt. Seiner Herrschaft, die seit Luther's Auftreten bedroht ist, macht *grace iustifiante* ein Ende, indem sie ihm auf Gottes Befehl das Haupt abschlägt. Mit dem Glauben vom freien Willen wird auch das Papsttum dem neuen Glauben von der Rechtfertigung durch die Gnade weichen. Petrus und Paulus tragen die protestantische Lehre vor. Und das Resultat? Ein einziger Bekehrter: Bertaut, *Barbier de la Court*, der die Bibel fleissig liest. In dieser Hinsicht erinnert das Buch an die *Verité cachée.* Über die Mappemonde cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 171 ff.

[2]) *Tragœdia alia nova mercator seu iudicium, in qua in conspectum ponuntur Apostolica et Papistica doctrina etc. Thoma Naogeorgo Straubingensi autore. Anno* CIↃ IↃXC, Königl. Bibl. zu Berlin, [Xf. 1711. 8⁰] *Le Marchant Converti, tragedie excellente, En laquelle la vraye et fausse Religion au parangon l'une de l'autre sont au vif representées ... De l'imprimerie de Jean Crespin, MDLVIII.* 2. Aufl. ibid., MDLXI (beide in der Bibl. zu Wolfenbüttel). Ausserdem wurde vom Verfasser benützt die Ausgabe von 1591: *Item suit la Comedie du Pape malade ... A Geneve, Par François Forest, MDXCI.* Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. Yf. 4,568]. Cf. Brunet, *Manuel* IV, 7; *La France prot.*, 2ᵉ éd.. l. c.; Rossel, *Histoire* etc. I, 314. Artikel von Erich Schmidt, *Allgem. Deutsche Biographie* XXIII (1886). 245 ff.; Holstein, *Die Reformation,* p. 209, 211; Goedeke, *Grundriss* II, 334.

[3]) *Der Kauffmann oder das Gericht. Eine Geistliche Tragödi ... in Latein beschrieben durch Thomam Naogeorgum ... in Teutsche Reymen*

in Versen). Eine lateinische Aufführung zu Strassburg (1560) wird von P. Canisius S. J. geschildert[1]) Ein Auszug, *Tragœdia nova*, verfasst von Martin Gravius aus Stettin, wurde zu Mediasch in Siebenbürgen gespielt. Rulich's Übersetzung wurde nach seinem Berichte am 28. April 1591 im Schlosse zu Neuburg a. D. vor vielen fürstlichen Personen, darunter dem Kurfürsten von Sachsen aufgeführt. Von den Söhnen des Pfalzgrafen Philipp Ludwig hatte der jüngere, August (geb. 1582), die Rolle des Argumentator, der ältere, Wolfgang Wilhelm, (geb. 1578), die des Gewissens übernommen. Adelige Mitschüler vom Neuburger Gymnasium spielten die übrigen Personen.[2]) Durch diese Thatsachen wird Rossel's Zuteilung des Werkes zur Pamphletliteratur hinfällig. Denn auch Crespin's Übersetzung, von der keine Aufführung bekannt ist, war im Hinblick auf die Bühne geschrieben:

---

gebracht durch M. Jacobum Rulichum Augustanum. Getruckt im Jahr MDXCV. München, Staats.-Bibl. [P. o. lat. 1003. 8⁰].

[1]) Canisii, Petri S. J. *Epistulae et Acta.* ed. O. Braunsberger, p. 627ff.; J. Canisius J. Lainio, Aug. Vind. 3. Maii 1560... (p. 629): *Ad peiora semper sollicitat Sathan . . . Inde porro ad ludos theatricos, ad horrenda comoediarum et tragoediarum spectacula curritur . . . In Monasterio Praedicatorum Argentinae quem ludum nuper exhibuerit Sathan, paucis adijciam. Acta est tragoedia, sed plane blasphema, quam piae aures et mentes non possunt non execrari, Mercator producitur de sua saluta anxius, accedunt Paulus Apostulus et Cosmas medicus, ut consolentur aegrotum, hoc est, ut de noua religione suspicienda misero persuadeant, potionem et pharmacum porrigunt. Hinc euomit aegrotus, uelut nihil retinens eorum, quae catholicae religionis argumenta esse possunt. In summum ludibrium adducuntur Peregrinationes, Preces, Eleemosinae, Jeiunia, Indulgentiae, Candelae, diplomata, vestes sacrae, calices. Aderant (?) Altaria, sandalia et calcei Monachorum, Missae, Vigiliae, Psalteria, sanctorum intercessiones ridebantur. Horrendum dictu, ne a forma quidem salutaris hostiae, quae Eucharistiam sumentibus porrigi solet, abstinuit impietas. Huc enim tendit Sathan, ut oppraessa religione Christum ipsum petat, et in tantae maiestatis iniuriam ex sacris ludum faciat, omniaque prophanet, quae ad pietatem sunt instituta et pijs conuenire possunt . . .*

[2]) Eine andere deutsche Bearbeitung wurde zwischen 1550 und 1570 in der deutschen Schweiz als *Peccator conversus* aufgeführt. Cf. Weller, *Das alte Volkstheater* etc., p. 97.

Escoutez donc, et prestez audience:
Car nous oyans avec[que] patience,
Je suis certain que serez resiouis,
De nos propos quand les aurez ouis.

Dem Personenverzeichnisse folgt ein *Avertissement aux Lecteurs ou Spectateurs de ceste Tragedie.* Die etwas umgearbeitete 2. Auflage wendet sich an die *fidèles de Flandres, Artois, Hainaut et pays bas, qui sont à Francfort,* d. i. an die protestantischen Flüchtlinge aus Crespin's Heimat, welche er auf der Rückreise von einem kurzen Besuche daselbst (1556) in Frankfurt angetroffen hatte.

Im *Avertissement* entwickelt Crespin über das Theater Ansichten, die mit denen Barran's übereinstimmen. Er verdammt *toute seruilité* und *plaisanterie* nach Art der *gaudisseurs,* besonders wenn es sich um Gottes Wort handelt. Wer aber doch solcher *inuention* beiwohnt, soll dies nicht thun *pour bailler plaisir et vaine delectation à la chair,* sondern *édification et contentement à l'esprit.*

Dem Stücke liegt die *Everyman*-Idee zu grunde, in der Form, in welcher besonders Macropedius mit seinem Drama *Hecastus* zu einer grossen Zahl von Reformationsdramen Anstoss gegeben hatte. Lyochares, der Todesbote, kommt, dem Marchant den nahen Tod zu verkünden. Marchant, der Conscience vertrieben und sich mit Affenliebe seinem Bastard Wucher zugewandt hat — ein Zwiegespräch mit seinem Diener schildert sein Geschäftsgebahren —, bittet um Aufschub, um seine irdischen Angelegenheiten zu ordnen. Vergebens; er erkrankt, und die herbeigerufenen Ärzte können nicht helfen. Conscience kommt zurück und erinnert ihn an sein Seelenheil. Auf ihre Vorwürfe antwortet Marchant mit Aufzählung seiner guten Werke:

Le March.: *J'ay fait chanter Messe(s) et Matine.*
La Consc.: *Cela put comme une latrine.*
Le March.: *N'ay ie pas serui toute image?*
La Consc.: *C'est à Dieu qu'il faut faire hommage.*
Le March.: *J'ay jusné toutes les semaines.*
La Consc.: *Ce sont traditions humaines.*

Conscience lässt keinen seiner Einwände gelten. Da-

zu tanzt Satan voll teuflischer Freude über den baldigen Besitz des Kaufmanns um dessen Bett. Er fürchtet den Curé nicht, den jener in seiner Angst zu Hilfe holen lässt:

Nous n'estimons rien ce berger
Qui ne cognoit point le danger,
Et qui vient auec tels habits:
Il est plus sot que ses brebis.

Marchant beichtet und soll als Busse einträgliche Messbeneficien stiften und der Kirche viel vermachen; denn

Pour neuf cens escus ou pour dix
Tu voleras en Paradis.

Marchant folgt seinem Rate und empfängt dann die hl. Kommunion. Selbst während dieser führt sich Satan, trotz Weihrauch und Weihwasser, in unanständigster und widerwärtigster Weise auf. Und als nach Curé's Abzug Conscience den Marchant wieder bedrängt, gerät dieser in Verzweiflung. Da erbarmt sich Christus und entsendet die Evangelisten Paul und Luc, dem Marchant ein Gegengift gegen den Hokuspokus des Curé zu reichen. Das Gegengift ist ein Brechmittel von sofortiger Wirkung:

Le Marchant: *(en vomissant:) Moch, moch, moch.*
Paul: *Sus bout hors*
Que vomit-il?
Luc: *Rien encor', fors*
Que pardons et pelerinages.
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Luc: *Voici des images*
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Paul: *Luc, tien lui la teste,*
Afin qu'il mette hors le reste,
Que vomit-il?
Luc: *Oraisons feintes*
Faites tant aux saincts comme aux sainctes.
Paul: *Bon cœur, mets tes doigts en ta gorge.*
Le March.: *Moch, moch, moch.*
Paul: *Qu'est-ce qu'il desgorge?*

Es folgen Gelübde, Kerzen, Kreuze, Altäre, Kapellen, eine gute Meinung mit Gründung eines Klosters. Da plötzlich ruft Luc:

Je croy que c'est peste
Tant est puant . . .
Ce n'est qu'une petite Messe . . .,

und mit ihr kommen *Messes basses et Messes hautes*. Endlich fühlt sich Marchant wohler; nachdem er dann noch den Glauben und die göttliche Gnade empfangen hat, stirbt er ruhig:

Je ne crains rien, i'ay asseurance
D'auoir entiere deliurance
En Jesus Christ qui me conuie
Par grace à l'immortelle vie.

Akt IV und V zeigen, wie Marchant mit einem Bischofe, einem Franziskaner-Mönche und einem Prinzen vor den Richterstuhl Christi treten. Marchant geht vermittels der Gnade in den Himmel ein, die übrigen aber werden trotz aller guten Werke, denen jedoch die Verdienstlichkeit mangelt, trotz aller *grands pardons de Rome*, trotz ihrer Hoffnung auf ihre himmlischen Advokaten, ihre heiligen Namens- und Schutzpatrone, von Satan im Triumph in die Hölle geführt. Christ, Paul, Luc und Marchant ziehen über den Papst her und das Stück klingt dann mit einem Hymnus auf die göttliche Gnade aus.

Crespin's Verse (Acht- und Zehnsilber) lesen sich leicht und fliessend. Er übersetzt zwar frei, ändert aber nie den Sinn des Originals. Oft kürzt er zu lange Reden, oder belebt sie durch kurze Zwischenreden. Im Personenverzeichnisse nimmt er verschiedene Änderungen vor; die Worte des Erzengels Michael legt er Christus selbst in den Mund, was selbstverständlich ihre Bedeutung erhöht. Den Sohn des Mercator (Puer) aber ersetzt er durch den Seruiteur, wodurch die jenem gegebene Unterweisung in seinem unlauteren Geschäftsgebahren unwahrscheinlich wird. Paul und Luc vertreten den Schutzpatron der Ärzte, Cosmas.

Der Mercator und seine Übersetzungen, auch die französische, waren sehr beliebt. Diese Beliebtheit bewog

Conrad Badius zu einer Nachahmunng der Brechscene in seinem *Pape malade.*[1]) Badius wurde 1510 zu Paris geboren. Sein Vater Josse Bade, der Schwager des berühmten Lyoner Buchdruckers Trechsel, besass in Paris eine Druckerei. Conrad Badius zog, seines Glaubens wegen verbannt, 1549 mit seinem Schwager Robert Estienne nach Genf. Wie Crespin und Estienne Buchdrucker und Gelehrter, gab Badius ausser anderen Werken polemische Schriften heraus, zuerst eine Übersetzung von Erasme Albère's *L'alcoran des Cordeliers* (1556), dann 1560 die *Satyres Chrestiennes de la Cuisine papale.*[2]) Der Titelholzschnitt der letzteren trägt als Motto die Grundidee der *Verité Cachée*:

Des creux manoirs et pleins d'obscurité
Dieu, par le temps, retire Vérité.

Immer witzloser, schwerer verständlich wird die Satire der Protestanten. Die acht Satiren von der Küche, wo die papistischen Gifttränklein gebraut werden, überbieten in Kraftausdrücken weit den Altmeister Rabelais, der doch auch über Küchenangelegenheiten gut zu schreiben verstand. Es ist der Höhepunkt jenes Stils, den Lenient treffend *style réfugié* nennt. Das Buch enthält einen *Colloque duquel sont Interlocuteurs Monsieur Nostre maistre Fricandouille, Frere Thibaud et Messire Nicaise.*[3]) Nur die Randbemerkungen er-

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. I, 679 ff. weist die Autorschaft Badius' am Pape mal. nach; 1e ed. I, 209 ff. darnach zu berichtigen. Daselbst findet sich ein Auszug aus den Registres du Conseil de Genève, vol. 55. 1559, 22 déc. Con. B.: «*Sus ce qu'il a suplié luy permettre d'imprimer ung livre intitulé Satyres de la Cuisine papale . . .*» — Ibd. 56. 1561. fol. 224. 5 août: «*D'aultant que Conrad Badius a dressé une comédie du pape et de la prestraille qu'on dit estre destrement composée et que plusieurs désirent la veoir arresté qu'on luy accorde de la jouer demain à 3 heures en la sale du collège.*» Ibd. fol. 241. 18. Sept. 1561 sucht er um Druckerlaubnis nach. — Ibd. fol. 242. 22. Sept. 1561 erhält er hierzu ein Privileg für drei Jahre.

[2]) Schwache Nachahmung der *Epistolae obscurorum virorum*, die man dem Humanisten Reuchlin zuschrieb. Neudruck der Satire, Genf, 1859. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 317; Lenient, *La Satire*, p. 165.

[3]) *Satyre septieme*, (Neudruck, p. 106 ff.) als Beispiel der *devis d'apres diner.*

möglichen ein teilweises Verständnis dieser sonderbaren Unterhaltung zwischen den verschiedenen Klerikern, die, obwohl von den Fortschritten der Lutheraner beunruhigt, sich ihren Appetit nicht verderben lassen. Beauchamps [1]) hält den *Colloque* für eine Farce; das „*Journal du Théâtre français*" des Chevalier de Mouhy berichtet sogar unterm Jahre 1560 von einer Aufführung im Pariser *Théâtre des Halles* durch die *Enfants sans Souci, qui divertit beaucoup le peuple* [2]): die katholische Bevölkerung dürfte sich aber kaum daran ergötzt haben. Die Unzuverlässigkeit des „*Journal*" lässt sich ja Seite für Seite und so auch hier nachweisen.

Dagegen besitzen wir authentische Belege für die Aufführung der *Comédie du Pape malade* (6. August 1561), die Badius unter dem Pseudonym Thrasibule Phenice herausgab.[3]) Die Vorrede ist eine captatio benevolentiae für die Ausschreitungen der Badius'schen Satire. Sie werden damit gerechtfertigt, dass die bisher von den Protestanten geübte Zurückhaltung (!) nichts genützt habe. *Comedie* heisst das Stück, weil das bevorstehende Ende des Antichrist eine *matiere de ioye* sei [4]), *comme c'est le naturel des Comedies d'auoir*

---

[1]) *Recherches*, p. 30.

[2]) Fol. 159. — Über Mouhy und seine Schriften siehe die vortrefflichen Bemerkungen in Böhm, Beiträge zur Kenntnis des Einflusses Seneca's etc. S. 29 ff. (= Münchener Beiträge, N. XXIV).

[3]) *Comedie du Pape malade et tirant a la fin, où ses regrets et complaintes sont au vif exprimees, et les entreprises et machinations qu'il fait auec Satan et ses supposts pour maintenir son siege Apostolique et empescher le cours de l'Euangile, sont cathegoricquement descouuertes. Traduite de vulgaire Arabie en bon Romman et intelligible, par Thrasibule Phenice. Auec Priuilege MDLXI. Neudruck*, Genf, bei J. G. Fick. besorgt von G. Revilliod. Ausg. Paris. Bibl. Nat. [Inv. Rés. 4, 566] (1591 mit dem *Marchant Converti*); cf. Lenient, *La Satire*, p. 296 u. 586; Julleville, *Rép.*, p. 92; *Comédie*, p. 200; Rossel, *Hist.* I, 310; F. Buget, in: *Bulletin du Bibliophile* 1861, p. 252 ff. *Thrasibule* — Anführer der athenischen Flüchtlinge = *homme résolu*, *Phenice* = *Phénicien* — *Carthaginois* — ennemi mortel de Rome, *vulgaire Arabie* — langue corrompue, mauvais latin, *Romman intelligible* — français. *Journal du Théâtre* fol. 160 (1561) . . . «*ils (Les confrères) donnèrent Trasibule et Phenice par un anonyme!*»

[4]) Cf. über diese oft geäusserte Hoffnung der Reformierten den

commencement fascheux, et issue ioyeuse. Eine Einteilung in Akte und Scenen nach Art der *anciens Comiques qui ont distingué leurs Comedies en Actes et Scenes,* findet sich nicht. Der Autor selbst gesteht, sie sei nicht leicht vorzunehmen. Übrigens schreibe er für die *simples*, denen *un fil continuel* besser gefalle.

Sicher sind zwei Hauptteile zu unterscheiden. Der erste spielt beim Papste, der zweite, welcher ein Vorspiel in Brasilien hat, wahrscheinlich in Paris, dem Sitze der Sorbonne; beide Teile werden durch die Mission zusammengehalten, die Satan von Lucifer erhalten hat und die er nach dem Auftreten des Prologs also berichtet:

Memoire de fermer la porte
Par où les liures on apporte
Qui font les gens Lutheriens . . .
Memoire expres de voir en Cour
Qui c'est qui ha ores son tour,
Les Huguenaux ou les Papistes . . .[1])

Memoire, die Sorbonne in ihrem Streit mit den Neuerern zu ermuntern und aus ihrem Wohlleben aufzuschrecken; endlich *memoire*, den Papst aufzusuchen. Der aber ist *prochain de la mort* und die Reformation ist daran schuld. Wie fristet man noch ein Weilchen sein Leben? fragen sich besorgt seine Töchter Prestrise und Moinerie; denn was soll nach seinem Tode aus ihnen werden?

Car si une fois vous mourez
De mourir sommes asseurez.

Brief Farel's an Hugues de Loës 11. I. 1528; *Corresp.* ed. Herminjard III, 404: *Quid sit disputationis futurus exitus, jam ipsa indicant primordia, nempe casarum eum suis Antechristum.*

[1]) Anspielung auf den Brief Karl's IX. an den Genfer Stadtrat (23. Jan. 1560), worin er gegen die von Genf ausgehende Agitation der Protestanten, speziell die *libelles diffamatoires* protestiert. Correspond. ed. Corp. Ref. Ep. 3324 (2. Reihe XVIII, 337). Cf. Roget, *Histoire* VI, 67; die ausweichende Antwort des *Conseil*, *Corp. Ref.* XXI, col. 741 und Ep. 3329. Ferner Anspielung auf die schwankende Politik der Maria von Medicis.

Ja dann, so stimmt Satan ein,

Adieu marmite, adieu la soupe,
Adieu bon temps, adieu repos,
Adieu les verres et les pots,
Adieu putains, adieu commeres,
Vous ne verrez plus les beaux peres.

Die Stelle ist fast wörtlich aus der Cuisine papale.[1]) Seine Heiligkeit hat beängstigende Visionen: Gottes Engel hat die Völker vor dem römischen Antichrist gewarnt. Seit Luther's Auftreten lassen ihn die Sorgen nicht schlafen:

Car il remeit en cours les Euangiles
Par moy bannis de tous pays et villes.

Schon sind Deutschland und England abtrünnig geworden. Die grösste Gefahr aber droht von Genf:

. . . il y a un anglet en Sauoye
Qui m'a raui le comble de ma ioye . . .
Et qui plus est, j'entends que l'Italie,
Mon Italie à ces gens-ci s'allie.

Plötzlich fühlt sich der Papst sehr unwohl. Prestrise will ihn *confesser*. Es folgt eine Brechscene in Anlehnung an den *Marchant*, die aber in Bezug auf Ausführung und Wirkung weit hinter jener steht:

Le pape: *Ouah, ouah.*
Moinerie: *Poussez, iettez hors ceste ordure,*
Cela vous seruira de cure . . .
Satan: *Ce sont decretz, pardons et bulles,*
Cardinaux et chapeaux et mulles
Abbez, Euesques, crosses, mitres . . .

Zuletzt kommt etwas, das schreckliche Beschwerden macht.

Le pape: *C'est ie croy, la chaire sainct Pierre,*
Qui ha par trop grande estendue
Pour estre ainsi a coup rendue.

Nun fühlt er sich etwas besser und geht, sich etwas aus-

---

[1]) Messire Nicaise: *«Adieu nos banquets Pollucibles, Adieu bon temps, Adieu cuisine, Adieu toute vie diuine.»*

zuruhen, nachdem ihm Satan die Hilfe Lucifer's versprochen hat. Satan seinerseits zieht aus, Vorkämpfer des Papsttums gegen die Hugenotten zu werben; damit bringt Badius eine Reihe von Persönlichkeiten auf die Bühne, die in der Protestantenverfolgung oder in der katholischen Polemik besonders hervortraten und die er nun in gehässigster Weise in den Staub zieht.

Den Übergang bildet die bereits erwähnte Scene in Brasilien. Outrecuidé's (Villegaignon's) Diener ist des Hungerlebens in Amerika müde und verlässt seinen Herrn. Villegaignon war nach Badius nur scheinbar zum Protestantismus übergetreten, um in der neuen Welt eine Tyrannis über die Reformierten zu begründen.[1]) Sein Plan war misslungen und er war nach Europa zurückgekehrt, um sich an den früheren Glaubensgenossen zu rächen. Er lässt sich deshalb im 2. Teile des Stückes mit Ambitieux, Affamé, hypocrite und zelateur von Satan, der ihnen grosse Versprechungen macht, anwerben.[2]) Die Satire ist hier durchaus persönlich und spielt vielfach auf Zeitereignisse an. Zum Schlusse verkündet Verité den baldigen Untergang des Papsttums, dessen sich Eglise in Erinnerung der erduldeten Leiden freut.

Die Lebhaftigkeit der Sprache stellt den *Pape malade* weit über die schwerfälligen *Satyres chrestiennes*. Versmass: Achtsilber. Nur die drastischen Bezeichnungen katholischer Gebräuche und Personen erinnern an den *style réfugié*.

---

[1]) V. hatte 1553 unter dem Protektorate Coligny's eine protestantische Kolonie in Brasilien gründen wollen, s. Brief an Calvin, *Corpus Ref.* XVI, No. 2612; das Unternehmen scheiterte, Villegaignon kehrte nach Frankreich zurück und trat zum Katholizismus zurück, wozu er auch seine Glaubensgenossen zu bewegen suchte. Brief an die *ministres de Genève* v. 6. Juli 1560. Corresp. ed. Corp. Ref. Ep. 3229. Sitzung des Conseil vom 29. Juli, *Corp. Ref.* XXI; *Annales* col. 734: «*Est attendant responce a Paris etc. Arreste que daultant quil est opiniatre quil attende tant quil voudra.*»

[2]) Satan zu Ambitieux: «*Ho, monsieur, ho, Monsieur de Parvo Castello* (= S. Castellion).» *L'Affamé* = Artus Desiré *Qui a fait ce beau Passauant.* Die beiden anderen sind nicht genau erkennbar. Genannt werden noch: *Magister noster Maillard, Nostre maistre Demochares, Gabriel de Saconay, Frater maistre Benoist Poussot*; die meisten werden schon in den *Sat. chrest.* verhöhnt.

Aus demselben Jahre 1561 stammt nach den vorhandenen Angaben eine *Tragedie de l'Homme affligé*[1]) von Gilbert Cousin, welcher, 1506 zu Nozeret geboren, zuerst Jus, dann Theologie studiert hatte. Darauf war er Sekretär bei Erasmus, endlich begleitete er den Bischof von Besançon nach Pavia, wo er weiter studierte. Er veröffentlichte zahlreiche, gelehrte Werke in lateinischer Sprache, welche er Gilbertus Cognatus Nucillanus zeichnete. Später neigte er der Reformation zu, wurde deshalb von seinem Bischofe denunziert und auf Befehl Pius' V. zu Dôle gefangen gesetzt. Dort starb er plötzlich 1567 und entging so dem Scheiterhaufen. *L'Homme affligé* scheint mit dem *Discours sur la nativité et la mort du Christ* und den *Annotations sur le Dialogue de Charon*, zwei französischen Übersetzungen des Pontanus, auf den Index gesetzt worden zu sein.

Nach dem Blutbade zu Vassy bemächtigten sich die Protestanten zu ihrer Sicherheit einer Reihe von Plätzen. Der Baron des Adrets überrumpelte am 30. April 1562 Lyon und bemächtigte sich der Stadtverwaltung.[2]) Die Reformierten feierten ihren Sieg in Liedern und Satiren auf die Gegner. Der Klerus wurde gelegentlich eines Maskenzugs *(montre)* verhöhnt. Ferner berichtet Picot[3]) über einen *Mo-*

---

[1]) *Journal du Th. fr.*: *L'extrait(!) de l'Homme affligé* wurde zu Paris und zu Lyon gespielt! Cf. Beauchamps, *Recherches*, p. 31: *Extrait d'une tragedie de l'Homme affligé*, Lyon. 1561. 8°; *la France prot.* 2e éd. IV, 829; col. 839: Opera, Basilae, 1562 fol: Le 1er tome (p. LXVIII) contient: *Tragoedia afflicti hominis, latinè et gallicè;* LXIX: *Comoediae duae, una veritatis et Justitiae suppressae: altera patientis hominis.* Nach Petit de Julleville, *Rép.*, p. 305 unauffindbar. Er ist in den Exemplaren der Un.-Bibl. zu München und der Arsenalbibl. zu Paris nicht enthalten. Daher sagt wohl auch La Vallière, *Bibl.* I, 161: „Das Stück verdient keinen Auszug."

[2]) Der von den Siegern geübte Terrorismus, den selbst Calvin streng verurteilt, führt trotz einer umfangreichen Rechtfertigungsschrift an den König, zu einer Strafexpedition gegen die Stadt. Nach längerer Belagerung (seit Sept. 1562) erfolgt nach dem Frieden von Amboise am 9. Juli 1563 die Übergabe und Wiederherstellung des früheren Zustandes. Cf. Moutarde, *Étude historique* etc., p. 74 ff.; Meaux, *Les Luttes* etc., p. 88 ff. Über des Adrets siehe oben S. 47.

[3]) *Romania* 1888, XVII, 251 ff.

nologue de Messire Jean Tantost[1]), in welchem auf die Bühne ein unwissender, fanatischer, katholischer Priester, Jehan Tantost gestellt wird, der zum Ergötzen der anwesenden Protestanten über jene *gaudelureaux* loszieht:

Qui font des argumens nouveaux
Contre le pape et la Sorbonne.

Er wundert sich, wie das in einem Staate möglich sei, dessen König

. . *tient le party de l'Eglise.*
Il les faut tous faire brusler,

nämlich diese Schneider und Schuster, die die Bibel fast auswendig kennen.

Sogar die Weiber seien darin wohl belesen. So habe er neulich, als er Messe lesen ging, mit einer Dame von Lyon gesprochen, die ihm über die Heiligenverehrung, die kirchlichen Einrichtungen, die gelehrten Erklärer der Bibel die ketzerischsten Ansichten vorgetragen habe. Natürlich legt er wider Willen die calvinistischen Lehren dar und stellt sie ins rechte Licht, während seine schwachen, ungeschickten Antworten den Katholizismus diskreditieren.

Der Erfolg des *Monologue* muss sehr gross gewesen sein; denn noch im gleichen Jahre wurde eine Fortsetzung gespielt. In der *Suite du Monologue*[2]) disputiert der gute Messire Tantost mit einem fünfzehnjährigen Knaben, wie der *Inquisiteur* der Margarete von Navarra mit den Kindern, ohne mit ihm fertig zu werden. Jetzt kennt er sich nicht mehr aus. Die Kinder citieren schon die Bibel:

Un petit coquin,
Un petit fol, un loriquart,
L'autre jour, rencontray a part,
En revenant de Recouvrance;

---

[1]) *Monologue de Messire Jean Tantost, lequel recite une dispute qu'il ha eue contre une dame Lyonnaise, a son aduis mal sentant de la Foy.* Lyon, 1562. 8⁰.

[2]) *Suite du Monologue de Messire Jean Tantost, lequel recite une dispute qu'il ha eue contre un petit garçon. Lyon, 1562.* 8⁰. Dem ersten Monologe im Druck beigegeben. Cf. Picot in *Romania* 1888, XVII, 254.

Mais par le saint sang bieu, je pense
Qu'il ha la Bible en son cerveau.

Der Junge widerlegt alle seine katholischen Einwände und fürchtet sogar den Feuertod nicht, mit dem Tantost den *chrestiens nouveaux* droht.

Die beiden Monologe sind insofern beachtenswert, als sie dem populären Theater entstammen und nicht das Werk eines reformierten Doktors und Agitators sind.

Vielleicht zum Troste für die wieder unterdrückten Protestanten erschien 1563 zu Lyon eine *Tragedie de Timothee Chrestien.*[1]) Es ist ein langweiliges und höchst undramatisches Stück. Trotzdem scheint es für die Bühne bestimmt:

Parquoy (ô spectateurs)
Silence donnez nous, monstrez uous auditeurs
Fidelles, oiez des le commencement
Ce que nous narrerons et ueritablement.

Der Papst ist besorgt ob des Auftretens der Ketzer. Daran ist nur die Lektüre der Bibel schuld. Die taugt nicht für den gemeinen Mann. Also verbietet er sie ihm bei Todesstrafe. Eglise ist darüber betrübt und berät mit ihren

---

[1]) *Tragedie de Timothee Chrestien, lequel a esté bruslé iniquement par le commandement du Pape pour ce qu'il soustenoit l'Euangile de Jesus Christ. Traduitte nouvellement de latin en François.* Lyon, 1563, 8°. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Y f. 4,671]. Das lateinische Original scheint verloren. Auch ist nicht erkennbar, ob mit dem Stücke auf den Tod einer bestimmten Persönlichkeit angespielt wird. Bapst, *Essai* p. 138, führt als prot. Tendenzstücke noch auf: *Eglogue ou Bergerie, à 4 personnages, contenant l'institution, puissance et office d'un bon pasteur . . . Lyon*, 1563, 8° und *Eglogue ou Bergerie, contenant les abus du mauvais pasteur . . . ibidem.* — *Verfasser (F. D. B. P.)* ist nach Brunet, *Manuel* I, 840, Ferrand de Bez, *Parisien.* Das heute nicht mehr auffindbare Stück ist François de Lorraine, d. i. jedenfalls Franz von Guise gewidmet und daher eher katholischen Ursprungs. Der Auszug La Vallière's in der *Bibl. du th. fr.* I, 170 bringt keine Klarheit. Christus, *fils de Pan*, überträgt dem Hirten Petrus die Obergewalt über die Kirche. Johannes der Täufer (*Pasteur Messager*) verkündet die Ankunft Christi. Pasteur Juif und Pasteur Ethnique, die für ihren Bauch fürchten, treten ihm entgegen. Schliesslich führt Christus seine Herde wieder auf den rechten Weg.

Kindern Vigilant und Timothee. was zu thun ist. Als der Inquisiteur de la Foy dem Volke das Verbot des Papstes verkünden will, protestiert Eglise vergeblich. Da sucht ihm Timothee zuvorzukommen und ermahnt das Volk sich zu bessern. Dieses meint zwar, es brauche nicht besser zu leben als seine Prälaten, lässt sich aber doch bekehren. Als nun der Inquisiteur seinerseits das Verbot des Papstes verkündet, widersetzt sich Timothee, wird aber gefangen abgeführt. Die eingeschüchterte Menge lässt es geschehen. Ein Messager verkündet der Eglise den Prozess und den Feuertod Timothee's. Es ist ihr ein Trost, dass er standhaft wie ein Märtyrer gestorben ist. Mit Justice geht sie zum Papste, der sie erst nicht vorlassen will, dann aber die Strafrede der Justice und die Vorhersage seines Untergangs in den Wind schlägt. Das Stück ist in fünf Akten mit einem Prologe und einem Epiloge und in Alexandrinern geschrieben. Einteilung, Verskunst und der Botenbericht vom Tode des Timothee zeigen also Anlehnung an die Renaissancedramen.

1566 schreibt Louys Desmasures eine *Bergerie spirituelle*, in der *Vérité*, *Religion*, *Erreur* und *Prouidence diuine* als Hirten auftreten.[1]) Vérité weckt ihre Herde durch ihren Gesang. Religion erwacht bei diesen Lauten aus langem, lethargischem Schlafe und erkennt in Vérité ihre Mutter, von der sie so lange getrennt war. Gross ist die Freude des Wiedersehens. Vieles gibt es ja zu erzählen von den wilden *bouviers*, d. i. all den grossen Sündern des Alten Testaments, die sie seit Anbeginn der Welt bedrängt haben, bis der *grand Pasteur* vom Himmel kam. Dann aber vertrieb Erreur sie neuerdings von ihren Weideplätzen. Erreur, das hochmütige herrschsüchtige Papsttum, stürzt auch jetzt voll Zorn auf Vérité und Religion, *ces deux meschantes garces*. Mit Vorwürfen empfangen, lehnt sie ab, zu streiten:

---

[1]) Königl. Bibl. zu Berlin, zu Paris (Bibl. Nat.) und Bibl. de Genève; jedenfalls sind noch mehr Exemplare erhalten. Über Desmasures, cf. p. 167. Die *Bergerie* ist meines Wissens noch nirgends besprochen worden.

Mais que sert la dispute?
J'ay defendu d'entendre à dispute qui soit
Contre tout obstiné, qui mes loix ne reçoit.
Rien n'y vaut que le feu, le fer, l'eau, les cordages.

Vérité erwidert, Erreur habe ihr Reich geraubt, das sie von Anbeginn besessen; darauf

Erreur: *Comment? et tu n'as pas encores cinquante ans*
Et d'auoir veu le pere Abraham tu te vantes?

Es sind jetzt bald fünfzig Jahre, seit die Reformation ihr zu schaffen macht und Religion Unfrieden stiftet:

Les Bretons d'outre-mer et les mutins Germains,
Alliez avec toy et coniurez de sorte
Qu'ils se sont esleuez, combattants de main forte...

Zum Schlusse droht sie mit Gewalt:

Plustost toy et les tiens feray ie au fond descendre
.....ou par autres tourmens
Mourir les plus cruels et les plus vehemens
Qu'on pourra inventer.

Vérité: *Mais la puissance toute*
Sans le pouuoir d'en haut, n'a de force une goutte.

Erreur: *J'espandray tant de sang.*

Vérité: *Mais le pur sang espars*
Est semence à combler les champs de toutes parts.

Erreur: *Je rompray, ie battray.*

Vérité: *Mais à rompre et à battre*
Croist le nombre des miens, et se redouble à quatre.

Zum Schlusse erscheint Prouidence diuine und verheisst Vérité und Religion Schutz gegen Erreur, deren Reich übrigens zu Ende sei.

Das Stück ist reich an lyrischen Stellen in Strophenform. Die *Cantiques* sind vierstimmige Chöre. Die Gesangsnoten sind den Ausgaben beigegeben. In den lyrischen Partien wechseln die Versmasse. Sonst herrscht der Alexandriner vor.

Desmasures bediente sich bei seiner literarischen Thätigkeit verschiedener Pseudonyme. Als solches betrachtete man bis vor Kurzem den Namen Jacques Bienvenu, der erst

jetzt als der eines ganz bedeutenden Genfer Schriftstellers erkannt worden ist, der im 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts gelebt hat.[1]) Bienvenu, ein in den klassischen Studien wohl unterrichteter Mann, stellte seine Kenntnisse und seine Feder in den Dienst seiner Religion und seiner Vaterstadt. 1558 veröffentlichte er gegen den katholischen Pamphletisten Artus Désiré eine Gegenschrift.[2]) 1562 gab er ein merkwürdiges Mixtum compositum heraus: *Le Triomphe de Jesus-Christ, Comédie apocaliptique* [3]), eine sechsaktige Diatribe gegen das Papsttum, mit Verherrlichung des zu erwartenden Sieges der Reformation. Das *Advertissement au Lecteur* kennzeichnet das Produkt als Buchdrama. 38 Personen werden redend eingeführt. Die Satire beginnt ab ovo, mit Erschaffung der Welt; gründlicher verfuhr kein protestantischer Pamphletist! Sonderbare Anachronismen, z. B. gleich zu Anfang ein Dialog zwischen Eva und Maria, machen die Handlung oft unverständlich. In Jerusalem und Rom (*Pornapolis* und *Rom*) treiben eine Menge Dämone ihr Unwesen und bedrängen Eglise und ihre Kinder Europa, Asien und Afrika. Eglise und Psyche, Evas Kind (die menschliche Seele) wird von Satan geraubt, aber von Christus befreit; doch 1000 Jahre später besteigt Satan mit Antichrist den römischen Stuhl. Leute, „welche die Bibel lesen", befreien endlich Eglise, die Christus bräutlich schmücken lässt. Die Hochzeit wird aber erst sein, wenn der Antichrist gestürzt ist.

Man sollte nicht glauben, dass ein Mann, der an einem solchen Werke Gefallen gefunden hatte, die *Comédie du monde malade et mal pansé* [4]) zu schreiben im stande gewesen wäre. Bern

---

[1]) *La France prot.* 2e éd. II; Rossel, *Hist. litt.* I, 346; Bonet-Maury, *Bulletin du prot. fr.*, p. 210ff.

[2]) *Réponse au livre d'Artus Désiré, intitulé Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-partout faites par Bienvenu, citoyen de Genève.* A Genève, 1558. 8⁰.

[3]) *Traduite du Latin de Jean Foxus Anglois en rithme françoise,* Genève, 1562. 4⁰. Jean Bonnefoy pour Jacques Bienvenu. Paris, Bibl. Mazarine [Recueil 13015].

[4]) Das Exemplar der Bibl. de Genève [Hf. 2204] enthält: *Harenga habita in Monasterio Cluniacensi* (MDLXVI); *Decoration de la fameuse abbaye des Freres de Morges* (MDLXXII). (Siebensilber, achtzeilige

war schon 1526 dem Bündnisse beigetreten, das Genf und Freiburg zum Schutze ihrer politischen Freiheit abgeschlossen hatten. Als das katholische Freiburg 1534 infolge des Glaubenswechsels seiner Verbündeten zurücktrat, verharrten Genf und Bern allein in dem Bundesverhältnisse, dessen Erneuerung jeweils festlich begangen wurde.[1]) 1558 liess Bienvenu einen *Devis* [2]) vor den Gesandten der beiden Städte spielen, eine ziemlich schwache Allegorie (Zehnsilber), in der Vérité, Paix, Mensonge und Guerre um den Vorrang streiten, bis Volonté divine die beiden letzteren zurechtweist und aus dem Gebiete der Verbündeten verbannt. Dann lässt sie durch ihren *secrétaire* die Erneuerung des Bündnisses anzeigen. Diese in juristischer Prosa gehaltene Rede stellt wahrscheinlich die offizielle Verkündigung dar. Im Anschluss an den *devis* besagt sie, dass die beiden Städte *Mensonge et Guerre et leurs adhérans,* d. i. *hypocrisie, papelardise, superstition, moinerie* etc. bekämpfen, *Vérité* und *Paix* beschützen und *la parolle de Dieu* bekennen und verteidigen wollen. Den Schluss

---

Strophen; den einzelnen Brüdern, denen in ironischer Weise ihr Lob gesungen wird, empfiehlt sich am Schlusse Jacques Bienvenu); *Poesie de l'Alliance perpétuelle entre deux nobles et chrestiennes villes franches, Berne et Genève, faite l'an MDLVIII; item une comedie du monde malade et mal pansé, récitée au renouvellement desdites alliances, à Genève, le deuxieme jour de may MDLXVIII*; — Den Neudruck besorgte Théophile Dufour für die *Société d'hist. et d'arch. de Genève* (1882): *Com. du Monde malade etc.* (1568) *par J. Bienvenu précédée de deux poèmes sur l'alliance etc.* Die in Aussicht gestellte *Introduction* des Herausgebers ist noch nicht erschienen. Beschränkte Aufl. des Neudr. (s. Vorrede).

[1]) Zuerst jedesmalige Erneuerung auf 5 Jahre. Eifersüchteleien verzögerten 1556 diese bis 1558. Als Herzog Alba von Italien durch Savoyen nach den Niederlanden zog, befürchteten die Genfer einen Handstreich gegen ihre Stadt, und schlossen mit Bern den ewigen Bund, in den 1584 Zürich eintrat. Schon 1531 wurde zum Bundesfest eine *Allegorie des AAA liés (= trois Alliés) par 2 sermens* gespielt. (Cf. Marc-Monnier, *Genève* etc., p. 26ff.) 1584: *L'ombre de Granier Stoffacher (Werner Stauffacher), tragicomédie sur l'alliance* etc., p. Jos. Du Ch. (Duchesne) Gen. MDLXXXIV, 8⁰; endlich eine *Pastorale sur l'all. perpétuelle* p. Simon Goulart, Genève, 1585. 4⁰. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 332ff. (Beide Stücke befinden sich in der Bibl. Nat. Paris).

[2]) *Devis entre Volonté divine, Vérité* etc. Neudruck, p. 3.

macht ein vierstimmiger *Cantique*, über die Devise Genf's: *Post tenebras lux*, zum Preise der beiden Städte, die sich von der Herrschaft des *père très feinct* (sic!) befreit hätten, die ja die Herrschaft des Satan selbst sei; denn

> *Tant osa Satan entreprendre*
> *Qu'au siège mesme se vint rendre*
> *Où Vérité s'estoit assise.*

Bald wird ihnen die Welt Freiheit und Wahrheit, ein neues, goldenes Zeitalter verdanken!

Zehn Jahre später, am 2. Mai 1568, bei gleicher Gelegenheit, wurde Bienvenu's *Comedie du monde malade* vor den Abgeordneten beider Städte aufgeführt. Der ausserordentliche Beifall, den das Stück fand, veranlasste ihn, es schon am 6. Mai dem Drucke zu übergeben.[1])

Die Welt ist krank: diese Idee hat uns schon öfter beschäftigt, beschäftigte sie doch damals jedermann! Auch sonst sind die auftretenden Personen nicht neu. *Le Temps qui court*, der als Prolog und Epilog auftritt, spielt eine bedeutende Rolle in der Moralität: *Chascun, Plusieurs, le Temps qui court et le Monde.* Ebendaselbst wird auch Maistre Aliborum als typische Figur eines Allwissers charakterisiert.[2]) Auch in unserem Stücke behauptet er:

> *J'enten de tous arts la pratique . . .;*

gleichwohl gesteht er:

> *Que tout mon cas ne valoit une poire,*
> *Pour ce que trop de choses j'embrassois . . .;*

Bridoye, *Juge aueugle et Maistre fol*, ist eine von Rabelais geschaffene Figur.[3]) Die Reformation tritt wieder als Vérité auf. Die vier *fols*: Messire Jean de la Marmite

---

[1]) *Reg. du Conseil* 1568. Cf. Rossel, *Hist. litt.* I, 347.

[2]) Über den Namen *Aliborum*, s. Littré, *Dictionnaire* I, 106. Du Cange I, 178; Schuchardt, Gröber's Z. 1889, XIII, 532. Ein P. Gringore zugeschriebener Monolog *Maistre Aliborum qui de tout se mesle, et scait faire tous mestiers et de tout rien* (Neudr. *Collection de Poésies etc. des XVe et XVIe siècles*, Paris, chez Silvestre, 1837, 8⁰. Nr. 30) zeigt ihn als damals typische Figur.

[3]) Rabelais, *Pantagruel, libr.* III. chap. XXXI—XLIII; s. Bonet Maury, l. c., p. 214.

Vieux fol, Monsieur le Brave *Glorieux fol*, Sire Claude de la Boutique *Jeune fol*, Pique-beuf *Fol niais* bezeichnen die vier Stände, den Priester, Edelmann, Kaufmann und Landmann.

Monde, ein alter, kranker Mann, liegt hilflos am Wege und klagt, dass sich niemand seiner annehme. Maistre Aliborum kommt dazu und will ihm helfen; aber da er kein Mittel weiss, lädt er Monde auf einen Karren, um mit ihm einen Arzt aufzusuchen. Nach seinem Abgange spielt sich auf der Bühne eine hochkomische Scene ab. Bridoye tritt auf, *sonnant de sa vielle, menant les autres fols après soi, qui s'entretiennent par la main.* Die ganze Gesellschaft zieht unter Bridoye's Gesang ein:

Un fol les autres pourmeine
Et les meine . . .
Tous ensemble s'accompagnent,
Et se baignent
En leur sot et fol desir.

Das reizende Liedchen zählt vier Strophen. Endlich kommt Ruhe und Ordnung in die fröhliche Gesellschaft. Bridoye gibt ihnen eine Stunde; jeder muss einen lateinischen Satz schreiben, übersetzen und lernen. Und wie stellen sie sich dabei an! Messire Jean, der Priester, braucht eine Stunde zu seinem Satze: „*Pastor populi curam gregis fideliter habeto*“*: curam — un curé, habeto — fort habile, fideliter — fit des lanternes, populi — pour povoir lire, pastor — sa patenostre, gregis — à la greguesque.* Schneller ist Le Brave fertig, der „*fort prompt*“ ist und dessen „*encre se gèle en sa plume*“. Unwillig gehen Sire Claude und Piquebeuf an die Arbeit. Letzterer übersetzt *labori* mit „*en la bouteille*“, was ihn an seine Flasche erinnert, die nun von Mund zu Mund geht.

Maistre Aliborum kommt mit seinem *tombereau* zurück, auf den er „*nécessité*“ geschrieben hat,

Afin que chacun plustost aye
Pitié de ceste dure playe,
Dont si fort vous estes chargé.

Er führt Monde *par le pays de Triquetaille*[1]), welche Spazierfahrt ihm zwar nicht wohl bekommt. Aber Aliborum ist dafür stolz auf seinen Fahrgast:

Que m'en chault-il? mais qu'on me voye! . . .
. . . il n'est mal d'où ne sorte bien.

Sie kommen zu Bridoye, dessen Schülern das Stillesitzen zu viel geworden ist. Bridoye, obwohl blind, untersucht den Kranken:

J'y voy mieux
Que toy, quand j'ay mis mes lunettes;
Car elles sont cleres et nettes
Bien d'autre estoffe que cristal.

Seine *besicles* sind *de deux escus ou autres pièces d'or.* Er betastet

seine Füsse(!): *Ce bonnet luy gaste la teste.*
seinen Kopf: *Ces souliers luy bruslent le sang.*
sein Knie: *Il doit avoir grand mal au flanc.*
seinen Bauch: *Il a le dos tout plein de vent.*
und schliesst: *Autre cas je ne te propose,*
Sinon que tu te tiennes chaut.

Auch die anderen *fols* geben ihren Rat:

Messire Jean: *Du just du Concile de Trente.*
Le Monde: *Il est pour moy trop violent;*
Faites en aux chiens un clistère.
Le Brave: *Un cataplasme, large et beau,*
Du plus infernal Athéisme
Qu'on trouve, en despit du Papisme
Et de la loy des Huguenots.
Aliborum: *D'huile d'Interim.*

Dann aber machen sie sich an die Behandlung. Sie finden, dass es ihm zu heiss ist:

Le Brave, *en luy ostant sa robbe:*
Ceste grosse robbe le tue.
Piquebeuf, *en luy ostant son pourpoint:*
Ce pourpoint le tient trop estroit.

---

[1]) Rabelais, l. c.

Sire Claude: *Cest anneau luy serre le doigt.*
Messire Jean: *Ce bonnet luy fond la cervelle!*
Aliborum: *Ces souliers luy donnent la toux.*

Auch Bridoye hat seinen Teil an der Beute und so sitzt Monde im Hemde frierend da. Aber nun scheert und rasiert man ihn noch und jeder stopft soviel als möglich von Perrücke und Bart in seine Schuhe. Da tritt Verité auf und hält allen eine strenge Strafpredigt. Aber keiner, nicht einmal Monde, der sich gründlich bessern soll, will von Verité etwas wissen; alle antworten:

Dame, nous ne vous cerchons pas.

Verité's Rede ist eine dreistrophige Ballade mit *envoi: (Prince qui fais etc.).* Monde wird erst gesund werden, verheisst sie, wenn er sich gebessert und zu ihr bekannt haben wird. Bridoye ist mit dem Verhalten seiner *fols* gegen Verité nicht zufrieden. Sie müssen erst noch lernen, wie man ihr mit kecker Stirn entgegentrete:

Parquoy nous faut aventurer
De nous fortifier contre elle.

Also die Moral von der Geschichte: die Welt ist unverbesserlich. Le Temps qui court richtet als Epilog noch die Aufforderung an die Abgeordneten der verbündeten Städte, das Bündnis zu aller Nutz und Frommen zu fördern und zu erhalten.

Dieses Stück ist das erfreulichste und beste der protestantischen Bühnenpolemik. Es bezeichnet den Höhepunkt der protestantischen Moralität. Keine persönliche Satire, kein Antichrist. Die Stände sind mit ihren rein menschlichen Schwächen gezeichnet, keine Ungeheuer von Schlechtigkeit. Überall echte Komik und gesunder Humor! Welcher Unterschied z. B. von dem *Pape malade!* Auch die Sprache ist im Gegensatze zum *style réfugié* klar und gefällig. Die Verse sind fliessend, mit geringen Verstössen gegen die Metrik.

Nicht so erfreulich ist Bienvenu's Farce *Le Voyage du Frere Fecisti*, ein Stück widrigster konfessioneller und Parteileidenschaft.[1]) Sie richtet sich gegen einen der von den da-

---

[1]) *Comedie facetieuse et tresplaisante du voyage de Frere Fecisti en*

maligen Reformierten bestgehassten Männer, Michel Nostradamus, docteur en médecine de Salon de Craux en Provence.[1]) Dieser beschäftigte sich mit Astrologie. Seine Vorhersagungen genossen einen grossen Ruf und trugen ihm die Gunst des Königs ein. Es war allerdings nicht schwer, den orakelhaft dunklen Sprüchen seiner *prophéties*, *Centuries* und *Almanachs* jede gewünschte Auslegung zu geben. Da er den Reformierten baldigen Untergang prophezeite, verfolgten ihn diese mit ihrem Hasse ebensowohl als mit ihrem Spotte und machten seine Weissagungen und deren Stil lächerlich. Aber selbst von katholischer Seite wurde ihm vorgeworfen, er stehe mit dem Teufel im Bunde. Dem Nostradamus als Vertreter des Papsttums stellt Bienvenu eine andere bekannte zeitgenössische Persönlichkeit als Vertreter des Calvinismus gegenüber: Jean Anthoine Lombart, genannt Brusquet, einen eifrigen Hugenotten, der wegen seines Witzes beliebt, aber seiner schlagfertigen, bösen Zunge wegen gefürchtet war.

Frere Fecisti, so genannt, seit er wegen Bruch seines

Provence vers Nostradamus Pour scauoir certaines nouuelles des clefs de Paradis et d'Enfer que le Pape avait perdues. Imprimée a Nismes, 1589, 8°. Julleville, *Rép.*, p. 258: 1599; *La France prot.* 2e éd. III, 336: 1582, was zu berichtigen ist. Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. Ye 3,239]. Das Exemplar zu Genf mit der *Com. du Monde malade* zusammengeb. Da Bienvenu schon 1579 starb, hätten wir eine posthume Ausgabe vor uns. Die kräftige, fliessende Sprache, der regelmässige Wechsel des männlichen und weiblichen Reims, die Verwendung makaronischen Lateins lassen grosse Verwandtschaft mit der *Comédie* erkennen. Neudruck in der *Collection Montaran*, p. 34.

[1]) Die bedeutendste Streitschrift gegen ihn, *Le Monstre d'Abus* (Anagramm Nostradamus') *premièrement en Latin par Jean de la Dagueniere, trad. p. le Morc du Vergier*, wird Bèze zugeschrieben, der sich für den Vers der 1. *Centurie* zu rächen hatte: *Beste en theatre dresser le jeu scenique, Par sectes monde confus et schismatique;* ferner C. Badius, *Les vertus de nostre maistre Nostradamus* 1562; cf. F. Buget, *Études sur Nostradamus*, in: *Bulletin du Bibliophile* 1860 und besonders 1861, p. 241, 266 ff. Brusquet war erst Kammerdiener und Hofnarr Heinrich's II., später Postmeister in Paris. Im Jahre 1562 plünderte der Pöbel sein Haus als das eines Ketzers; † 1568. Die Hugenotten bedienten sich häufig seines Namens zur Zeichnung ihrer Pamphlete. Cf. *La France prot.* 2e éd. III, 333.

Keuschheitsgelübdes von seinen Klosterbrüdern unter den Worten „*Hei, Frater, quid fecisti*", geschlagen worden war, geht zu Nostradamus, dem Teufelsbeschwörer, damit dieser mit Satans Hilfe die verlorenen Schlüssel des Himmels und der Hölle wieder finden helfe. Unterwegs und bei Nostradamus trifft er Brusquet, der sich in den heftigsten Schmähreden gegen die Mönche und den Papst ergeht. Der arme Bruder Fecisti mit seiner Leichtgläubigkeit und Unwissenheit zieht dabei gewaltig den Kürzeren. Schliesslich aber wallt doch sein Blut und die beiden werden handgemein:

Brusquet: *Je te di Fol, Larron et Asne.*
Frere Fec.: *Ha maudit huguenot profane,*
Me viens tu ainsi outrager.
Br.: *Tien, voila pour ton nez punais.*
F. F.: *A l'aide, le meschant me frappe.*
Br.: *Crie ton sainct Pere le Pape.*
F. F.: *Je t'excommunie, huguenot.*
Br. *(en frappant tousiours): Et ie te bourre, Moyne sot.*

So endet die völlig witzlose Satire mit einem rohen Clown-Spasse. Die Argumente der Feder sind erschöpft, man ersetzt sie durch Faustschläge. Die Zeit ist gekommen, wo das polemische Theater, von Katholiken wie Protestanten wegen seiner Auswüchse verurteilt, ein ruhmloses Ende findet.

Überhaupt hört die Bühne, infolge der von Heinrich IV. angeordneten Zensur auf, sich an der religiösen Kontroverse zu beteiligen. Nur zu Anfang des 17. Jahrhunderts erscheint noch ein Stück zur Warnung für jene lauen Gemüter, die, materieller Vorteile willen, gleich ihrem König den Protestantismus abschwören wollen: *La tragedie de François Spera...* par J. D. C. G. (1608).[1]) Die Widmung an Claude Boucart, *ci-devant Professeur en Philosophie à Lausanne*, lässt auf einen Autor aus der französischen Schweiz schliessen.

François Spera war ein angesehener, italienischer Rechtsgelehrter in der Citadelle bei Venedig. Als überzeugter Protestant, wirkte er eifrig für die Verbreitung seines

---

[1]) S. l. s. i. MDCVIII. 8°. Cf. La Vallière, *Bibliothèque* I, 418.

Glaubens und wurde deshalb beim päpstlichen Legaten Jean de la Case denunziert. Um sich vor dem Scheiterhaufen und seine Familie vor dem Elende zu retten, schwor er den Protestantismus öffentlich ab (1544). Aber Reue und Verzweiflung über diesen Schritt trieben ihn kurz darauf zum Selbstmorde (1548).

Diese Geschichte wurde von den protestantischen Schriftstellern des 16. Jahrhunderts den Gläubigen in allen europäischen Sprachen vor Augen geführt. In Prosa- und Verserzählungen, wie auch in dramatischer Form finden wir die *histoire tragique*, *die erschröckliche Historia*, das *Exemplum memorabile*, den *fearefull Estate* behandelt.[1])

Das vorliegende Stück ist dem 28. Buche von J. Sleidan's *Vingt-neuf Livres d'Histoires* (Genève, 1553) entnommen.[2]) Wir besitzen über denselben Stoff ein englisches Stück: *The*

---

[1]) Cf. *Catalogue of the British Museum*, Artikel *Spira*. Die ersten Schriften erschienen schon 1548 in italienischer und lateinischer Sprache. Calvin schrieb eine Vorrede dazu: *Exemplum memorabile desperationis in Francisco Spiera, propter abiuratam fidei confessionem. Cum praefatione* D. Joannis Calvini. Genevae 1550 (Corpus Reform. II. Reihe IX, col. 70.) Vergerius lobt in einem Briefe an Calvin (Corp. II. Reihe XIII, col. 512) *severitatem et asperitatem verborum* dieser Vorrede. Wahrscheinlich war Calvin durch eine ihm von Viret zugesandte Schrift zu ihr angeregt worden. Brief vom 12. Juni 1549, II, XIII, col. 312; cf. auch Socinus Bullingero, 8. Juli 1549, ibd. XIII, 323.

[2]) Cf. das *Argument* des Stückes: «*Ceste Matiere est tiree du 28e liure des Commentaires de J. Sleidan, et est plus amplement traitee en un liure intitulé: Exhortations au martyre, auquel sont adioustés plusieurs autres exemples dignes de memoire, d'aucuns personnages, lesquels sont tombez en desespoir pour auoir renoncé Jesus Christ en son Euangile.*

Dem Exemplar der Bibl. de l'Arsenal zu Paris [B. L. 9785] sind beigebunden: *Les exemples notables de iugement de Dieu, En la mort espouuantable et desespoir de plusieurs, pour auoir abandonné la verité de l'Euangile. A Lyon* (Par Jean Saugrain.) 1564, p. 1—37: *Exemple notable de desespoir en un certain Italien nommé François Spera*; p. 38: *d'un docteur nommé Kraus de Halle* . . .; pp. 39, 40: *Du Cardinal Crescence;* p. 41: *d'un Theologien nommé M. Guarlach;* p. 42, 43: *M. Arnoul Bomel, Licentié en Theologie de l'université de Louvain;* p. 44—55: *de Jacq. Latomus, docteur en Theologie.* Das erste solche Beispiel bot Jacques Pauvan oder Pavannes, der 1525 verhaftet, den Pro-

Conflict of Conscience, by Nathanael Woodes, Minister in Norwich (1581. 4⁰).[1]) Woodes' Stück ist halb *Moral Play,* halb *Historical Play.* Satan, Hypocrisy, Tyranny und Avarice treten auf. Spera wird unter dem Namen Philologus eingeführt; seine Freunde heissen Eusebius und Theologus. Spera stirbt hier aber nicht durch Selbstmord, sondern verfällt aus Verzweiflung langem Siechtum und rettet in der Todesstunde seine Seele durch den Rücktritt zum Protestantismus.

Wahrheitsgetreuer ist die *Tragedie.* Spera ist äusserst sympathisch geschildert: glaubenseifrig, sittenrein, beim Volke beliebt. Der Legat und sein Anhang sind ungerechte, grausame, verlogene und verdorbene Diener des Antichrist. Freunde überreden Spera, sich dem drohenden Verhängnisse durch scheinbaren Übertritt zum Katholizismus zu entziehen:

Il n'est point defendu de tromper un trompeur.

Seine Frau rät ihm ab:

Tousiours un apostat fait malheureuse fin.

Desgleichen seine Kinder, die die Rolle des Chors übernehmen:

Abandonner la vraye Eglise!
C'est une lascheté commise
Qu'on ne sçauroit onc excuser.

Dennoch thut Spera im Interesse seiner Familie den Schritt. Aber Reue und Verzweiflung machen ihn gemütskrank. Die ganze medizinische Fakultät von Padua kann ihn nicht gesund machen. Vergeblich bitten ihn seine Freunde, voll Vertrauen auf Gottes Gnade zu widerrufen:

testantismus abschwor, und vom Feuertode zu lebenslänglichem Gefängnisse begnadigt wurde. Reue trieb ihn zu abermaligem Widerrufe. Er wurde am 28. August 1526 auf dem Grèveplatze verbrannt. Es war dies die dritte Ketzerverbrennung zu Paris (Lavisse et Rambaud, *Hist. univ.* III, 486).

[1]) Geschrieben nicht vor 1570. Neudruck in Dodsley-Hazlitt: *A Select Collection of Old English Plays.* Bd. VI. Das Stück gab nach den *Stationers' Registers* vom 15. Juni 1587 Anlass zu einer "*Ballad of Mr. Fraunces, an Italian, a Doctor of Law, who denied the Lord Jesus*" cf. Hazlitt, *Manual . . . of Old Engl. Plays* p. 46 und Collier's *General Introduction zu* Dodsley's *Collection VI.*

Vergerius: *Ne desesperez point, venez à repentance ...*
Il (Dieu) ostera de vous la tribulation.
N'entendant qu'au pecheur la mort cruelle arriue
Mais qu'il se convertisse, et que partant il viue.
Spera: *Celui qui nie Christ ça bas deuant les hommes,*
Christ le renie aussi, deuant son Pere ès cieux.

Da ihm der rechtfertigende Glaube auf Gottes Barmherzigkeit fehlt, sehen wir ihn unrettbar dem ewigen Tode verfallen.

Ungefähr gleichzeitig setzt ein bedeutsames Ereignis Genf in Aufregung. Ein letztes Mal sucht Savoyen sich der Stadt zu bemächtigen. Aber die Wachsamkeit der Bürger verhindert am 12. Dezember 1602 die geplante Überrumpelung. Unter dem Spotte und Jubel der Sieger mussten die Teilnehmer an dem Handstreiche abziehen. In Prosa und in Versen, in epischen Gedichten, Satiren und Volksliedern wurde das Ereignis gefeiert.[1]) Der Jahrestag der *Escalade* wird heute noch festlich begangen.

Das Ereignis wurde auch dramatisiert.[2]) Doch sind uns nur spätere Stücke bekannt. So wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein Drama gespielt, das den Teufel und den Henker auf die Bühne bringt. Vermutlich ist dies jenes Stück, von dem Rousseau berichtet, dass das Publikum bei der Vorstellung plötzlich die Flucht ergriffen habe, da es ausser dem den Teufel spielenden Schauspieler, auch den wirklichen Teufel zu sehen geglaubt habe. Eine weitere, um dieselbe Zeit erschienene, sehr mittelmässige Tragödie trug den Titel *L'Echelle de Savoie, tragedie.* Weitere Bearbeitungen finden sich noch im 18. und 19. Jahrhundert. Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts stammt noch ein für eine Schulaufführung

---

[1]) Marc-Monnier, *Genève* etc., p. 113ff.; Rossel, *Hist. litt.* I, 470 ff.

[2]) *Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade, composée 1662 par* Samuel Chappuzeau, p. p. J. J. G. Galiffe et Ed. Fick. Genève, 1862; s. besonders den *Avantpropos.* Die Autorschaft Chappuzeau's an der *Comédie* hat Rossel, l. c., p. 473 widerlegt. Ch.'s *Gen. dél.* ist ein Epos von fünf Gesängen, dessen Druck 1662 vom Conseil untersagt und erst 1702 von Ch.'s Sohn unternommen wurde.

bestimmtes Stück eines unbekannten Autors: *Genève délivrée, Comédie sur l'Escalade.*[1])

Im Prologe wird Genève von seinem bon Genie an das glückliche Ereignis erinnert. Zum freudigen Gedächtnis daran soll es nun in gedrängter Kürze (6 Scenen) vorgeführt werden.

Die feindlichen Heerführer treten auf, bereit, die ahnungslose Stadt zu überfallen. Der Jesuitenpater Alexandre ermuntert sie, dadurch der Häresie das Haupt abzuschlagen. Schon schwelgen sie in der Vorfreude des Sieges, als die Nachricht vom Misslingen der Unternehmung überbracht wird. Im Epiloge betet die geängstigte Stadt um Rettung vor ihren Feinden. Le bon Genie tröstet sie mit dem Berichte des Sieges ihrer Kinder.

Das Stück hat besonders zwei Vorzüge: schöne und massvolle Sprache und geschickte Charakteristik der auftretenden Personen.

C. Die Polemik im protestantischen Bibeldrama.

Eine Hauptquelle, aus der das 16. Jahrhundert seine Dramenstoffe schöpfte, ist die Bibel. Ihre Beliebtheit war naturgemäss gross in Gegenden, wo die Bibel durch die Reformation Gemeingut breiter Volksschichten geworden war, so in Deutschland und in der Schweiz.[2]) In Frankreich haben wir zwei Strömungen: die Autoren knüpfen entweder an die alte Mysterienbühne an, oder gehören zu der neuen, von Jodelle eingeleiteten klassizistischen Richtung[3]); doch ist eine Beeinflussung der ersteren durch letztere unverkennbar.

Hier können naturgemäss nur Stücke und Autoren in Betracht kommen, die zur religiösen Bewegung des Jahrhunderts in Beziehung getreten sind. Ihre Zahl ist klein und sie gehören fast ausnahmslos der Genfer Schule an. Während

[1]) *Au Lecteur: «Dans ce petit poëme que j'ay disposé en faueur de la ieunesse pour l'accoustumer à se produire en public . . . — Genève* im *Prologue: Tous les ans de ce jour pour eux si plein de gloire, Mes enfants à l'envi célèbrent la mémoire . . . Le bon Genie: Hé bien, de ce récit je vais les resiouir.»*

[2]) Holstein, l. c., p. 75.

[3]) Morf, l. c., p. 198 ff.; Rigal, in Petit de Julleville, *Hist. de la langue* etc. III, 269 ff.

die Ansichten der französischen Reformatoren über die Zulässigkeit der Schaubühne noch auseinandergingen, hatte Théodore de Bèze, wie er selbst in der Vorrede zu seiner *Tragedie françoise du Sacrifice d'Abraham* (1550) sagt, sein dichterisches Talent wieder entdeckt und sein Drama gleichsam als Sühne für seine poetischen Jugendsünden geschrieben, dabei sich aber, noch vor Jodelle's Auftreten, in bewussten Gegensatz zur petrarkisierenden und antikisierenden Verskunst, besonders zu den in Du Bellay's Manifest erhobenen Forderungen gestellt.[1] *«A la verité il leur seroit mieux seant de chanter un cantique à Dieu»*, ruft er aus. Mit Abraham, der lange als Fremdling im Philisterland (1. Moses 21, 34) lebte, fühlt er sich einigermassen verwandt, denn auch er lebte im Exil.[2] Er wählt jene Episode aus dem Leben des Patriarchen, die sich schon auf der Mysterienbühne als die wirksamste erwiesen hatte: die Opferung Isaaks. Von der neuen Kunstform verwertet er nur die Einteilung, vermeidet aber die Bezeichnung „Akte" und den Namen *tragédie*, da sein Stück „mehr von dieser als von der *comédie* enthalte". Da er sich wohl bewusst ist, dass er für weitere Kreise schreibt, vermeidet er in Sprache und Orthographie die geschraubte und altertümelnde Manier der Neuerer *qui ne servent que d'espouanter les simples gens*. Die Gesänge der Hirten, die als Chor und Halbchor auftreten, sind in der Manier der Psalmen gehalten.

Nach dem Prologe, der die zahlreich erschienenen (*Que pleust à Dieu que toutes les semaines, Nous puissions voir les Eglises si pleines*) Einwohner von Lausanne, vor denen die Schüler des Collège das Stück spielten, begrüsst, zum Stillschweigen auffordert und mit den auftretenden Personen bekannt macht, wickelt sich die Handlung rasch nach den in

---

[1]) *Abraham sacrifiant. tragedie francoise* p. Theodore de Besze, Genève, Conrad Badius 8⁰. Viele Ausgaben. Die Citate sind aus dem nach der ed. v. 1576 zu Genf (1856) veranstalteten Neudrucke. Cf. Rigal in Petit de Julleville, *l'Hist. de la langue* etc. III, 276; Morf, l. c., p. 198; Lenient, *La Satire*, p. 293; Rossel, *Hist.*, p. 341; Faguet, *La Trag.*, p. 93; Baum, *Th. Beza* etc. I, 139 ff.; *La France prot.* 2e éd. II, 503.

[2]) Neudruck, p. 7 (Vorrede) und p. 15 (Abraham's Monolog).

der Bibel gegebenen Grundzügen ab. Sein Hauptvorzug, dass seine Personen allein von den rhetorisierenden Heroen der klassizistischen Tragödie noch allgemein menschliches Interesse erwecken, macht Bèze's Abraham zum literarischen Ereignis; sein Hauptfehler thut ihm als Kunstwerk grossen Eintrag: Bèze konnte es sich nicht versagen, dem verhassten Papsttume eins zu versetzen. Gleichwie im alten Mysterium tritt Satan auf, die personifizierte Versuchung, das sündige Alter ego Abraham's, von ihm selbst ungesehen, aber seinem naiven Publikum zur erhöhten Anschaulichkeit des Seelenkampfes in dem gequälten Vaterherzen notwendig. Er ist *en habit de moine*. Bèze fühlt die Verpflichtung, diesen Anachronismus zu erklären:

O froc, ô froc, tant de maux tu feras . . .
Ce froc, ce froc un iour cognu sera.

Die Träger dieser Kutte, so prophezeit er, werden einst seine Helfershelfer werden, tausendmal schlimmer als er: er wenigstens glaube an einen Gott, jene aber werden tausend neue Götter an dessen Stelle setzen.

Bèze fand wenige Nachahmer, und diese, nur schwache Epigonen, erfassten mehr den tendenziösen als den künstlerischen Teil seines Dramas. Joachim de Coignac, geb. ca. 1520, Pastor zu Thonon, dann zu Grenoble, später als Flüchtling im Waadtlande [1], nimmt sich die Einführung der Reformation in England zum Vorwurf. Dort hatten, unter dem minderjährigen Könige Eduard VI., der Protektor Herzog von Somerset, Erzbischof Cranmer und das Parlament die von Heinrich VIII. vollzogene Lostrennung der englischen von der römischen Kirche nach deutschem Muster ausgebaut, was von den Reformierten des Kontinents freudig begrüsst wurde.[2] Coignac widmet nun dem jugendlichen Könige ein Stück *La déconfiture de Goliath* (c. 1550)[3], in dessen Vor-

[1]) *La France prot.* 2e éd. IV, 479.

[2]) Cf. die Briefe Calvin's an Somerset vom 22. Okt. 1548 und vom Jan. 1550 (Bonnet, *Lettres* II, 182 ff., 257 ff.).

[3]) s. l. s. a. (*Lausanne* 1558. 8°.) Beauchamps, *Recherches*, p. 163, nach *Le Mistère du Viel Testament* (herausg. von Rothschild) IV,

rede er ihn als den David begrüsst, der sein Land *a repurgé*

Du monstre grand qui Papauté se nomme.

Auch erinnert er sich der *Vérité cachée:*

Ainsi vid-on, un temps fut, Verité
Enseuelie en tenebres profondes, . . .
Or a présent elle est resuscitée.

Nach Bèze's Vorgang teilt Coignac sein Stück in 5 *Pauses*, doch fallen Prolog und Epilog weg; auch er verwendet zehn- und achtsilbige Verse. Sein Stück folgt genau der Bibel. Es schliesst mit einem *cantique des filles d'Israel:*

Saul a veincu mille, David dix mille,

nach Art des in Genf eingeführten allgemeinen Kirchengesangs, dem, wie es in der Folge vielfach üblich wird, die Noten beigegeben sind.

Goliath tritt als papistischer Antichrist auf, der das auserwählte Volk des Herrn bedrängt:

Sous mon pouuoir il vous conviendra vivre
Et mes status, editz et loix ensuiure,
Si de mon gré ie vous preus à mercy.
Ne pensez pas qu'il soit iamais ainsi
Que des humains Dieu ait ne soing ne cure.

David: *O le meschant blasphemateur*
Blasphemant Dieu le Createur,
Son peuple sainct et son Eglise! . .
Bon Dieu faites l'en repentir
Nous donnant contre luy secours!

Saul: *O, createur, ton Eglise à toy crie*
A ce besoin et tres ardemment prie
Pour l'entretien de la pure doctrine . . .

David, nach dem Siege:

Il nous menaçoit de destruire
Le Cours de la Parole sainte

14: 1551, woselbst von Coignac zu Lausanne erschienen: *Deux Satires, L'une du pape, l'autre de la papauté.* Cf. Morf, l. c., p. 207. Text nach Bibl. Nat. zu Paris.

Et pensoit bien de nous induire
A prendre la sienne loy feinte.
Mais Dieu qui n'a peur de surprise
A renuersé son entreprise.

Der Autor schliesst mit *Juges V: Ainsi périssent, Seigneur, tous tes ennemis.*

Ausführlicher behandelt Desmasures das Schicksal des Psalmisten David in seiner Trilogie: *Tragedies sainctes: David combattant, David triomphant, David fugitif.* (1566.)[1] Desmasures, geb. 1515 zu Tournay, übersetzte als Sekretär des Kardinals Jean de Lorraine einen Teil der *Äneis*, wodurch er sich einigen dichterischen Ruf, viele Spötter und Neider, aber auch die Gunst Franz I. erwarb. Aber nach dessen Tode sah er sich, unbekannt aus welchem Grunde, genötigt, zu fliehen. Er ging nach Rom und fand dort Aufnahme im Hause des Kardinals Du Bellay. Dort schloss er mit Rabelais Freundschaft, die sich zerschlug, als dieser Calvin, als Antwort auf dessen *de Scandalis*, diesen mit dem Namen *démoniacle* belegte. Desmasures, der schon damals zur Reformation neigte, nahm in einem oft citierten Epigramme für Calvin Partei. In Genf besuchte er auf der Rückreise die Reformatoren. Nach dem Tode des Kardinals von Lothringen erhielt er von der Herzogin Mutter von Lothringen die Sinekure eines Sekretärs bei ihrem 8jährigen Sohne, welche ihm gestattete sich zu Saint-Nicolas bei Nancy ungestört seinen Studien und dichterischen Arbeiten hinzugeben. Seit seiner Rückkehr hatte er sich ganz dem Protestantismus zugewendet, den er aber erst 1559 offen bekannt zu haben scheint. Eine kleine Gemeinde hatte sich um ihn gebildet, und blieb lange ungestört, bis ein Akt frommen Übereifers das Einschreiten der Behörden zur Folge hatte. Desmasures flüchtete und wirkte später besonders in Metz und Strassburg als Pastor. Er starb ca. 1574.

---

[1] *La France prot.* 2e éd. V. 336 (= 1e éd. IV, 260). — Zahlreiche Ausgaben; eingesehen wurden: Bibl. Nat, Paris (s. l. 1566) und K. Bibl. zu Berl. (s. l. 1583); cf. Picot, *Catalogue* II, N. 1090 ff.; Rigal, l. c. III, p. 277; Morf, l. c., p. 208; Rossel, *Hist.* etc., p. 345 fertigt ihn kurz ab, indem er bemerkt: „Ich konnte seine Werke nicht einsehen."

Desmasures wandelte in Beza's Fussstapfen. In seiner Widmung an Philippe le Brun spricht er es aus:

Jci ie represente à l'ancienne mode[1])
Quelques tragiques traits . . .
Pour seruir à instruire et non pour plaisanter . . .
Non, non. Que du vray Dieu la Parole tant saincte
Jamais prise ne soit qu'en reuerence et crainte.

Dabei tritt er in scharfen Gegensatz zur Renaissancetragödie.

. . . Mais l'action presente
J'ay cependant rendue entierement exempte
Des mensonges forgez, et des termes noureaux.

Die antike Tragödie nachzuahmen, überlässt er den profanen Autoren, nur will er

Retenir, pour enseigne aux passans rencontrer
Le nom de tragedie . . .,

und da die Tragödie verlangt

Un spectacle piteux et miserable à voir,

so müsse man bedenken

Que Dauid, endurant tousiours nouuelle playe,
Joue une Tragedie assiduelle et vraye . . .
Est figure de Christ et des enfans de Dieu.

Im Prologe zum *David triomphant* wendet er sich nochmal gegen die *auteurs vains* und kommt auf seine Wahl des Titels *tragedie*, da seine Stücke Könige, Fürsten und falsche Götter (bez. Satan, den Schöpfer falscher Götter) auf die Bühne bringe. Desmasures benützt speziell I. Sam. XVII, XVIII, XXII, teilweise mit dichterischer Freiheit, doch ohne, wie er sagt, der heiligen Schrift Unrecht und Gewalt anzuthun. Seine Trilogie entspricht drei *journées* der alten Bühne; jedes Stück hat Prolog und Epilog und ist durch Pausen in ungleiche Teile geteilt. Acht-, zehn- und zwölfsilbige Verse wechseln ab. Ohne dramatische Steigerung reihen sich die Episoden mit unvermitteltem Scenenwechsel wie im *Mystère du Viel Testament* aneinander, nur sind sie weiter ausgeführt

---

[1]) Im Prologe zum *David fugitif* spricht er von seinem *Mystère*; cf. Morf, l. c., p. 244, 32.

als dort; denn Desmasures teilt mit seinen Glaubensgenossen die Neigung für lange moralisierende Monologe und Dialoge.

Desmasures enthält sich in seinen Tragödien einer direkten Polemik; doch steht er in der Vorrede nicht an, die Katholiken mit den *Philistins, pressant Israel en Querci* (wo Brun weilt) zu identifizieren. Doch lassen sich schwerlich Beziehungen zwischen dem Papste und dem prahlerischen Goliath feststellen. Satan spielt eine umfangreichere Rolle als bei Bèze; seinen Einflüsterungen widersteht nur David, der Auserwählte des Herrn; er dient zur Illustration der Prädestinationslehre: Alle Menschen, sagt Satan, sind Sünder und mir verfallen, aber Gott

Maugré tous mes efforts veut sauuer aucuns d'eux.

Gleichwie im *Abraham sacrifiant* eröffnet er einen Ausblick auf seine zukünftige Herrschaft auf Erden:

Pour peruertir le sens de la Parole escrite,
J'ay et auray entre eux une race hypocrite
Qui portant le manteau de religion saincte
Monstrera par dehors une saincteté feinte.

Manches in seinen Stücken dürfte auch auf persönliche Erlebnisse zurückgehen; so seine Klagen über die Unbeständigkeit der Fürstengunst, ihr Vertrauen zu falschen Ratgebern (Doeg), die Klagen David's um die verlorene Heimat. Die *Cantiques de David,* die Chöre der *Trouppe* und *Demitrouppe* sind ganz im Tone der protestantischen Psalmendichtung, in der sich Desmasures schon früher versucht hatte, gehalten.

Desmasures werden ausser einer Übersetzung von Buchanan's *Jephté* [1]) noch zwei Tragödien zugeschrieben, die unter dem Pseudonym Messer Philone erschienen sind: *Josias, traduite d'italien en François, vray miroir des choses aduenues de nostre temps* (1566) [2]) der Stoff ist 2. Kön. 22 und 23 und 2. Chron. 34 und 35 entnommen und eignete sich vorzüglich zu einem protestantischen Tendenzdrama, das seiner Zeit einen Spiegel vorhalten sollte, und zugleich den Hoffnungen

---

[1]) Rossel, l. c., p. 346; war mir nicht zugänglich.

[2]) Genève, 1566, 8⁰.

Ausdruck verlieh, die die Reformierten damals beseelten. In der That lag ein Vergleich zwischen der Regierung des minderjährigen Josias, der von seiner weisen Mutter Idida und dem klugen Kanzler Saphan beraten wurde, mit der des jungen Karl IX., seiner Mutter Maria von Medicis und des Kanzlers L'Hopital nahe. [1])

Die Rede, in der Saphan den Josias zur Abschaffung des Baalsdienstes überredet, richtet sich eigentlich an Karl IX.:

Veux-tu regner heureux, et regner seurement?
En ton royaume, ô Roy, fay regner ce grand Dieu . . .
A quoy tant de conseils, entreprises, pratiques,
Dissimulations, doubles intelligences?
A quoy tant de consorts, d'alliances et ligues?
A quoy tant de respects à voisins et voisines?

Bei der Wiederherstellung des Tempels wird das Gesetzbuch gefunden und dem Josias überbracht. Sein Inhalt entflammt ihn für den wahren Gottesdienst. Er zerstört die Baalstempel und treibt die Baalspriester aus; der Autor benützt reichlich die Gelegenheit, die betreffenden Bibelstellen auf den katholischen Klerus anzuwenden.

Jer. 6: *Tes auares pasteurs, pasteurs insatiables*
N'entendans rien du tout, ont au ventre et au gain
L'œil, le cœur et la main . . .

Jer. 7: *Et puis, ils vont crians, Le Temple du Seigneur,*
C'est nous, nous qui l'aurons.

Josias: *Je voy d'où vient ce mal, des faux pasteurs et prestres . . .*
Destournant du chemin de verité le peuple.

---

[1]) Calvin hatte in seinem Briefe an den Protektor Somerset vom 22. Okt. 1548 diesen mit Hezechias verglichen. Bonnet, *Letters* II, 184: *that after he had abolished the superstitions throughout Judea, reformed the state of the Church according to the law of God*; ähnlich Jan. 1550, l. c. II, 260. In seinen Briefen an den König Sigismund August von Polen vom 5. Dez. 1554 und 24. Dez. 1555 sucht er diesen in seinem Plane der Einführung der Reformation in seinem Reiche durch den Hinweis auf David, Hezechias und Josias zu bestärken. Bonnet, l. c., III, 99 und 244.

Bei der Auffindung des Gesetzbuches durch den Hohenpriester *Helcias* sagt Saphan:

Je say que ie feray un fort grant desplaisir
A ces sots amoureux de leurs vieilles coustumes . . .
(Qui) Ne pourront soutenir ceste grande lumiere
De là donc s'ensuiura sur moy haine mortelle.

Josias: *Comme aueugles, perdus au milieu des tenebres*
Làs, auons nous esté tout à faict sans ce liure,

Und die Baalspriester, bisher die Verkörperung des Gesetzes *par la succession d'Aaron le grand Prestre*, klagen:

Le monde sans ce liure
Nous donnait pleine foy . . .

Das Stück, das mit Jeremias' Klagen über Josias' Tod im Kampf gegen Ägypten endet, zählt 5 Akte, innerhalb welcher mehrfach der Scenenwechsel durch Pausen angedeutet wird.

In der Tragödie *Adonias, vray miroir . . . des choses presentes* (1586)[1]) bietet die Behandlung des Stoffes (Könige 1, 11) dem Dichter weit weniger Schwierigkeiten, da derselbe einen kürzeren Zeitraum umfasst. In fünf Akten wird die Geschichte des unglücklichen Adonias, der sich zu Lebzeiten seines Vaters David zum Könige aufwarf, aber an seinen Bruder Salomon Thron und Leben verlor, dargestellt. Das Stück, in dem der Autor wenig Gelegenheit zu Ausfällen findet, richtet sich wahrscheinlich gegen die Ligue, die vom Papste eine Änderung der Thronfolgeordnung zu Gunsten der Guisen erwartete[2]) und drückt die Hoffnungen aus, welche die Reformierten auf die Thronbesteigung Heinrichs von Navarra setzten: am deutlichsten im 5. Akte. Salomon betet:

. . . Fay, Seigneur, que ce siecle doré
Durant mon Regne on voye, et que tous en ton temple

---

[1]) Adonias, *Tragedie de Messer Philone, Vray Miroir, ou Tableau et Patron de l'Estat des choses presentes, et que nous pourrons voir bientost cy-apres: Qui seruira comme de Memoire pour nostre Temps, ou plustost de leçon et exhortation a bien esperer. Car le bras du Seigneur n'est point accourci. Lausanne, MDLXXXVI. Paris, Bibl. de l'Arsenal [10499].*

[2]) Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus* II, 319.

Nous nous rendions unis . . . Venue est la Saison
Que tu as designee à te bastir Maison
Ou ton nom inuoqué selon ta loy très-saincte (soit).

Dann folgt Bethsabe's Bitte und Adonias' Verurteilung. Der Hohepriester Joab teilt sein Schicksal d. i. der Untergang seiner Priesterschaft (des Papsttums) steht bevor:

Apellez-moy ce Prestre
Qui entreprend sur moi, et veut faire du Maistre
Il fait du Papelard, et en riant il mort.

Die erste bekannte Ausgabe des Adonias stammt, wie bereits bemerkt, aus d. J. 1586; auch die darin anscheinend berührten politischen Ereignisse fallen in diese Zeit, zu der also Desmasures, dessen Tod bekanntlich 1574 angenommen wird, 71 Jahre alt gewesen wäre. Ist die genannte Ausgabe nicht eine posthume, oder ein Neudruck einer früheren, so wäre die ohnehin problematische Autorschaft Desmasures' widerlegt. Jedenfalls ist die Beziehung auf die Ereignisse der achtziger Jahre sowie die von den *Tragedies sainctes* so verschiedene dramatische Technik auffallend.[1])

Ein anderer Nachahmer De Bèze's ist Antoine de la Croix[2]), über dessen Leben wir nur, aus einer Bemerkung in der Vorrede seiner *Tragi-comedie*, wissen, dass er in den Diensten des Königs von Navarra stand. Er dramatisiert Daniel 3 und wählt die Bezeichnung *tragi-comedie*, die dieser Litteratur der Protestanten am besten entspricht. Die Handlung wickelt sich ohne Unterbrechung und Scenenwechsel ab. Durch einen Prolog eröffnet und einen Epilog geschlossen, wird sie durch die Chöre der Babylonier in drei Hauptteile geteilt. Der Verfasser spricht mit Recht. sowohl in der Widmung an die Königin von Navarra, wie im Prologe von der *mechaniqueté* seiner Verse und dem *manque de dexterité* der

---

[1]) Cf. über die Autorschaft Desmasures' Böhm, Beiträge etc.. p. 45, Anm. 4.

[2]) *Tragi-comedie, l'argument pris du troisieme chapitre de Daniel: auec le Cantique des trois enfans, chanté en la fornaise . . . A la Royne de Nauarre . . . De Paris, ce 9. Aoust 1561.* A. D. L. C. (Antoine de La Croix) Paris, Bibl. Nat. Inv. rés. Yc. 1,198. Cf. Faguet, l. c., p. 102; Morf, l. c., p. 207.

Komposition. Es liegt ihm fern, der Menge zu Gefallen Lügengeschichten *(mensogères merveilles,* cf. Desmasures) zu behandeln und hofft *qu'il (mon petit labeur) sera beneit de Dieu pour aucunement seruir à sa gloire.* In der *Ode a madicte Dame* lässt er durchblicken, dass ihm der Vergleich zwischen den in der babylonischen Gefangenschaft schmachtenden, zur „Bilderverehrung" gezwungenen Juden, und dem vom Papsttum und Königtum bedrängten neuen Israel vorschwebt. Aber

Au milieu de tels malheurs
Dieu la foy du reste esprouue . . .
(Qu') à ceux nuire on ne peult rien
Que Dieu a pris en sa garde . . .
Face chacun endroict soy
Confession de sa foy . . .
Puissiez vous donques aussi,
Vous ma Royne que i'honore,
De l'exemple de ceux-ci
Vous fortifier encore . . .
Au Roy (Karl IX.) *pareil heur il face*
Qu'imbu ne soit en ieunesse
D'une doctrine peruerse . . .
Regnant, les Dieux contrefaicts
Il banisse de sa France . . .
(Que) Nous puissions de ces grands heurs
Auoir prompte iouissance.

Nabuchodonosor, der stolz auf seine Macht, sich gegen den Himmel vermisst, gleicht vielfach dem Papst der protestantischen Polemik. Der Chor, sein Volk, beklagt seine Verblendung und sein Vertrauen zu den Schmeichlern, erklärt die drei Jünglinge für unschuldig, wagt aber nicht, sich den Befehlen des Königs zu widersetzen:

Qu'en dirons-nous? aller se faire
Brusler de la sorte à credit . . .

Von den drei Jünglingen weist Abdenago den schüchternen Vorschlag Misachs, man solle scheinbar auf den Willen des Königs eingehen, mit den Worten zurück, das heisse Gott lästern:

Sidrach: *Le blasphemer! mais veult-il point*
Qu'obseruions tous de poinct en poinct
Les loix et les edicts du Prince,
Dont nous habitons la prouince.
Abdenago: *Si fait, il le veult, mais comment*
C'est pourveu que premierement
De luy, des Rois Roy et Seigneur
Ne soit touché n'enfreint l'honneur;
Auquel cas il ne nous commande
Qu'obeissance l'on leur rende.

Damit weist La Croix die Skrupel, welche die protestantischen Unterthanen des französischen Königs vom Bürgerkriege abhielten, zurück. Die glückliche Errettung der Jünglinge aus dem Feuerofen ist ein Beweis, dass dem Gläubigen keine Gewalt der Erde etwas anhaben kann, ausser

Si par especial de luy il n'est esleu
Pour mourir pour son nom ou par glaine ou par feu . . .[1])
(Voyons Qu')il s'en (des tyrans) sert, pour punir noz forfaictz inhumains
Et pour nous enheurer d'une felicité
Qui dure pour les siens, à perpétuité.

Am 24. Juli 1561 wurde zu Poitiers eine Tragödie Aman (gedruckt 1566 ibid.) gespielt. Der Autor ist André de Rivaudeau (1540—1580). Protestant.[2]) Er widmet sein Stück Jeanne de Foix, reine de Navarre, d. i. Johanna d'Albret, der Mutter Heinrichs IV. Das Stück, das in der Ausgabe Mourain de Sourdeval's eingehende Würdigung gefunden hat, behandelt die Geschichte von der Errettung Israels von dem ihm durch Aman bereiteten Untergang durch die Königin Esther. Der Stoff legt den Ver-

---

[1]) Wahrscheinlich Hinweis auf den Feuertod der fünf Berner Studenten zu Lyon 1553. Cf. Calvin's Briefe an die Gefangenen zu Lyon in Bonnet, *Letters* II, 350. 391, 404, 411 ff., bes. p. 405 u. 406 wo derselbe Gedanke wie in den aufgeführten Versen mehrfach wiederkehrt.

[2]) *Œuvres poétiques* d' . . . nouvelle éd. p. p. Sourdeval, Paris 1859. 8°. Über des Autors Leben und sein Stück siehe die *Préface* des Herausgebers p. 1 ff.

gleich mit den Hoffnungen der Hugenotten auf eine Sinnesänderung des französischen Königs zu ihren Gunsten nahe. Möglicherweise ist mit Esther die Königin Johanna selbst gemeint, mit dem Könige Assuere ihr durch den Einfluss des französischen und des spanischen Hofes in seinen religiösen Überzeugungen etwas wankend gewordener Gemahl.[1]) Hiefür liessen sich wohl einige Verse anführen [2]); doch lässt sich bei dem Fehlen jeder polemischen Spitze in der Tragödie ein Beweis schwerlich erbringen.

Von einem anderen protestantischen Autor, Florent Chrestien haben wir eine fast wörtliche Übertragung von Buchanan's *Jephté.* Fl. Chrestien [3]), geb. 1541 zu Orleans, hatte in Genf und Lausanne, besonders bei Henri Étienne, studiert und genoss bei seinen Zeitgenossen, besonders um seiner Beherrschung des Griechischen willen, grossen Ruf, der ihm die Stelle als Erzieher des nachmaligen Heinrich IV. eintrug. Er starb 1596 als Bibliothekar auf dessen Schloss in der Vendôme. Als schöpferischer Dichter trat er wenig hervor, dafür wurde seine Gewandtheit als Übersetzer sehr gerühmt. In die religiöse Polemik seiner Zeit griff er ein, als Ronsard in seinem *Discours sur les misères de ce temps* (1563) De Bèze als Anstifter der Bürgerkriege angegriffen hatte. Er antwortete, nach dem Vorgange Chandieu's mit der *Seconde Response de François de la Baronie à messire Pierre de Ronsard,* und als jener sich noch nicht zufrieden gab und speziell Chrestien als *chrestien reformé* verhöhnte, mit der

---

[1]) Cf. Calvin's Brief an Anton von Navarra 10. Dez. 1558, Bonnet *Letters* III, 487 ff. bes. p. 489 ff.

[2]) I, 1 die Verse, mit denen Mardochee das Stück einleitet. Ausg. 1859, p. 55 u. 56; p. 74: *Le chant de la troupe des filles d'Esther;* p. 116 u. a., ferner p. 93 u. 94 über die *prestres malitieux, atachés à leurs faux Dieux* etc.

[3]) *La France prot.* 2e éd. IV, 362 ff. (1e éd. III, 457.) Cf. Lenient, *La Satire,* p. 237. Text *Jephté ou le Vœu, Tragedie traduite du Latin de George Buchanan Escossois, Par Florent Chrestien.* A Paris 1587. 8°, mit den *Trag. sainctes* von Desmasures. Paris Bibl. Nat. [Inv. Rés. p. Yc. 1198]. Die Ausg. von Paris 1567. 4°, erschien zusammen mit *Le Cordelier ou le Sainct François de* George Buchanan..., *Trois Sonnets du Pape Alexandre* etc. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. m Yc. 885].

Apologie ou deffense d'un homme Chrestien pour imposer silence au sottes reprehensions de M. Pierre Ronsard, soy-disant non seulement poëte mais aussi maistre des poëtastres (1564, 4°, Prosa). Am Schlusse dieser Schrift entschuldigt er sich wegen ihres heftigen Tones, aber „*ayant mal parlé, tu mérites bien de mal ouyr*". De Thou berichtet, dass er in seiner Polemik sehr zurückhaltend war; auch schätzten ihn Ronsard und Pibrac nach dieser literarischen Fehde nicht minder hoch.

Dagegen kommt in seinen Übersetzungen von Streitschriften Buchanan's die ganze Schärfe des Originals zum Ausdruck, besonders in der „*Le Cordelier ou le Sainct François*" (1567) betitelten. Im gleichen Bande veröffentlicht er seine Bearbeitung des Jephtes: *Jephté, ou le Vœu, tragédie*, ein richtiges, rhetorisierendes Renaissancedrama.[1]) Die Einteilung in Akte fehlt; dagegen entsteht durch die Chöre, die eine teils monologische, teils dialogische Rolle haben, eine natürliche Gliederung in 5 Akte. Das ziemlich schwache Stück ist nicht ohne dramatische Steigerung; der wohlbekannte Stoff (Buch der Richter 11) eignete sich gleich der ihm verwandten Iphigeniensage trefflich zur Ausmalung tragischer Konflikte. Demgemäss hat auch Buchanan's Stück mehrfache Bearbeitung gefunden, insbesondere fast gleichzeitig mit der Chrestien's durch Claude de Vesel.[2]) Seine Übersetzung ist aber bedeutend schwächer als die Chrestien's, dessen Verse sich teilweise wie Originale lesen. Trotzdem ist die Übersetzung fast wörtlich.

Von Anspielungen ist die Tragödie fast frei, höchstens, dass die Scene zwischen Jephté und dem Presbstre solche enthält. Dieser will Jephté von der Erfüllung seines Gelübdes abbringen: Gott wolle kein Menschenopfer, er habe den Eltern befohlen, die Kinder zu lieben; sein Gelübde sei schlecht und brauche deshalb nicht gehalten zu werden.

---

[1]) *Jephtes, sive votum tragoedia, Authore* Georgio Buchanano Scoto. Lutetiae MDLVII. Paris. Nat. Bibl. [Yc. 2,129]. Cf. Faguet, l. c., p. 69.

[2]) *La Tragedie de Jephté, traduicte du latin de George Buchanan Escossois par* Claude de Vesel, Paris, MDLXVI. Bibl. Nat. Paris [Inv. Rés. pYc. 1629].

Jephté: *J'ay souuent apperceu que ces messieurs les sages . . .*
Ont bien peu de sagesse. et sont sur toutes gents
Les moins gardans les loix . . . la simple populace
Garde tousiours ses vœux, ignore la fallace.

Allerdings überrascht bei einem Protestanten die Schlussfolgerung, dass allzugrosse Gelehrsamkeit zur Gleichgültigkeit (*nonchalance*) im Glauben führe. Schlichter Glaube und guter Wille sind Gott wohlgefälliger:

Tout ce que l'homme fait en bonne conscience
Est agreable à Dieu.

Im übrigen finden wenig Humanistendramen protestantischer Tendenz französische Bearbeitung. Antoine Tiron übersetzt den *Acolastus* des Guilielmus Gnapheus (1564) unter dem Titel *l'Histoire de l'Enfant prodigue, reduitte . . . en forme de comedie* etc. [1]) Gnapheus, der keiner speziellen reformierten Richtung anhing und daher weder von den Katholiken noch den Lutheranern geduldet wurde, ist keine Kampfesnatur. Das beweist auch sein *Acolastus*, der zu den einflussreichsten, neulateinischen Dramen gehört. Zu Grunde liegt das biblische Gleichnis vom verlorenen Sohne, das die Reformatoren zum Beweise ihrer Lehre der Rechtfertigung durch den Glauben verwerteten. Wenn dieser Gedanke Gnapheus vorschwebte, so ist er jedenfalls durch die Form, die genaue Nachahmung des Terenz, mehr oder weniger verwischt und dürfte deshalb auch seinem Übersetzer, der ein guter Katholik zu sein scheint, entgangen sein. Dieser übersetzt wörtlich, sieht sich aber im Verlaufe des Textes (weniger im Personenverzeichnis) genötigt, die Personennamen zu französisieren. Gnapheus schreibt für den *spectator* (*Cf. peroratio*), Tiron für den *bening Lecteur*. Hervorzuheben ist vielleicht eine Stelle.

[1]) Gnapheus, G. *Acolastus. De filio prodigo, comoedia* . . . 1529. 8°. Cf. Goedeke, *Grundriss* II, 232; Faguet, l. c., p. 64. *Allgem. Deutsche Biogr.* IX, 279; Holstein, p. 56.

L'Histoire de l'Enfant prodigue reduitte et estendue en forme de Comedie et nouvellement traduitte de Latin en François, par Antoine Tiron: *Matiere tres-utile et profitable pour les jeunes gens, à cause des bons propos, sentences et amonitions qui y sont annexées.* A Anvers . . . MDLXIIII. 8°.

Le Prodigue bekommt von seinem Vater die Bibel mit in die Fremde. Philaute, der schlechte Ratgeber, fragt (I, 4):

Mais quel liure as tu icy?
L'enfant prod.: *C'est le gage que mon pere (me) laissoit.*
Philaute: *Fi, C'est la Bible, arriere, arriere . . .*

Ausserdem übersetzt Tiron noch für den Leser, und zwar in Prosa (die Chöre in Versen) den *Josephus* des Macropedius, der ebenfalls, wenn auch katholisch, zur Reformation hinneigte [1]; protestantische Ideen lassen sich jedoch darin nicht nachweisen.

Einen zu polemischen Zwecken sehr geeigneten Stoff behandelte Catherine de Parthenay (1554—1631) in der Tragödie *Holopherne*, die 1574 zu La Rochelle aufgeführt wurde. [2] Die Verfasserin gehörte einer der bedeutendsten Hugenottenfamilien an. Tochter Jean de Parthenay's, Seigneur de Soubise, heiratete sie, nachdem ihr erster Gemahl in der Bartholomäusnacht umgekommen war, René II., vicomte de Rohan, durch den sie Mutter der durch die Aufstände unter Ludwig XIII. bekannten Hugenottenführer, der Herzöge von Rohan und von Soubise, wurde. Von ihrem Stücke, das nicht gedruckt wurde, fehlt jede Kenntnis.

Die Entwicklung des protestantischen Bibeldramas ist eine absteigende. Sie endet in dem Augenblicke, da das französische Bibeldrama mit Garnier's *Juives* (1578) einen

---

[1]) *L'Histoire de Joseph, extraicte de la Saincte Bible, et reduitte en forme de Comedie, nouuellement traduitte du Latin de* Macropedius *en langage Françoys par* Antoine Tiron. A Anvers, MDLXIIII. Paris, Bibl. Nat. Cf. Allgem. D. Biogr. XX, 19ff.; Holstein, l. c., p. 57; Faguet, l. c., p. 66; Holstein und Goedeke, *Grundriss* II, 236, schreiben ihm eine Übersetzung von Macropedius' *Asotus* zu; hier scheint, infolge der Ähnlichkeit des Stoffes, eine Verwechslung mit Gnapheus' Stück vorzuliegen; wenigstens waren meine Nachforschungen nach dieser Seite vergeblich. — Morf, l. c., p. 208 führt unter den prot. Bibeldramen *Thobie, Tragicomedie* etc. p. Jacques Ouyn auf. Das Stück, das nur eine Fortsetzung des Fragments von Jules de Guersans ist, bot hier keinen Anlass zur Besprechung (Paris, Bibl. de l'Arsenal).

[2]) Beauchamps, *Recherches* II, 44.

gewissen Höhepunkt erreicht und eine Übersättigung an antiken Stoffen die dramatischen Autoren immer mehr zu den biblischen hinlenkt. Scévole de Sainte-Marthe z. B. erklärt im Vorworte zu seinem *Hiob* (1579), man habe nun genug vom Unglücke Trojas und Thebens auf der Bühne deklamieren hören und findet nur eine christliche Dichtung eines christlichen Hörers würdig. [1])

Unter den Protestanten selbst entsteht ihrem Bibeldrama ein Feind, der, allein von künstlerischen Gesichtspunkten geleitet, einer der ersten und bedeutendsten Theoretiker des Klassizismus geworden ist: Jean de la Taille.[2]) Unter den Fahnen Heinrichs von Navarra kämpft er in den Bürgerkriegen für seinen Glauben; durch eine Verwundung gezwungen, den Rest des Lebens auf seinem Schlosse Bondaroy zuzubringen, entwickelt er sich zum friedliebenden Patrioten und Royalisten. Er erinnert sich der aristotelischen Lehren und der dramatischen Technik der Griechen und Römer, die er als Schüler Muret's schätzen gelernt hatte und findet demgemäss, dass der französischen Literatur die wahre Tragödie *au moule des vieux* noch fehle. Genauer und vollständiger als sein Vorgänger Scaliger fixiert er die Regeln der drei Einheiten, der dramatischen Wahrscheinlichkeit und des literarischen Geschmacks; zugleich legt er die Form und Aufgabe der Tragödie dar. Sie darf nur *de piteuses ruines des grands Seigneurs* handeln, und die Unbeständigkeit ihres Schicksals muss die Zuschauer gewaltig erschüttern; doch ist bei der Verschiedenheit der Stoffe die Regel, dass eine Tragödie fröhlichen Anfang und ein trauriges Ende haben müsse, nicht durch-

---

[1]) Morf, l. c., p. 205.

[2]) *La France prot.* 1e éd.; Jean de la Taille, *Œuvres* p. p. *René de Maulde*, Paris, 1879. vol. I. *Notice*; Faguet. l. c., p. 140 ff.; Rigal, in: Julleville, l. c., III, 279; Morf, l. c., p. 204.

Les Œuvres poétiques de Jehan de la Taille . . . Paris, 1602, enthalten: *L'art de la Tragedie, Saül le Furieux, tragedie prise de la Bible; La Famine ou les Gabeonites, autre tragedie tirée aussi de la Bible . . . Les Corrivaux et le Negromant, comédies tirées de l'Italien d'Arioste . . . Item deux tragedies de feu* Jacques de la Taille *son frere, Daire et Alexandre.*

zuführen. Dagegen sind Stoffe, wie das Opfer *Abrahams* und die Besiegung *Goliaths*, deren glücklicher Ausgang beim Zuschauer nur Freude und nicht Mitleid erregen könne, zu verwerfen. Am härtesten urteilt er über das protestantische Bibeldrama mit den Worten: «*Et si c'est un subiect qui appartienne aux lettres diuines qu'il n'y ait point un tas de discours de theologie comme choses qui derogent au vray subiect et qui seroient mieux seantes à un Presche.*»

Von allen Regeln seines *Art de la Tragedie* beobachtet er in seinen Dramen *Saül le Furieux* und *la Famine ou les Gabeonites* diese am striktesten. Aber trotzdem sich in seinem Stücke auch nicht die leisesten Anspielungen finden, kann er sich nicht enthalten, in den Vorreden darauf hinzuweisen, dass er eigentlich seinen Zeitgenossen einen Spiegel vorhalte. Obwohl die *piteuses désastres* der Bürgerkriege und der Tod Heinrich's II. genug Stoff zu einer Tragödie böten, will er doch nicht schmerzliche Erinnerungen wecken, sondern am Unglück anderer zeigen, wie sehr wir in Gottes Hand stehen, der sich unserer bedient, ohne dass wir seine Absichten ergründen können. Und in der Vorrede zu den *Gabeonites*, welche die Rache vorführen sollen, die Gott an dem sündigen Israel selbst nach dem Tode seines Hauptschuldigen und Verführers nimmt, sagt er als friedliebender Patriot «*que ce Royaume est pour tomber, après tant de guerres en l'inconuenient de la Famine que je descris icy*», wenn es nicht dem Könige gelingt, den Zorn Gottes abzuwenden und «*faire cesser la guerre, source de tous les maux qui pour la quatrieme fois forcene en nos entrailles*».

Während er anlässlich seiner Übersetzung zweier Lustspiele des Ariost, *les Corrivaux* und *le Negromant*, nur Anlass nimmt, seinen Theorien über die Komödie und seiner Verachtung des alten Volkstheaters Ausdruck zu verleihen, weist er bei der Veröffentlichung zweier Tragödien seines Bruders Jacques de la Taille, *Alexandre le Grand* und *Daire*, ebenfalls wieder auf die Bürgerkriege hin. Die erste widmet er Henry de Bourbon, König von Navarra, damit er in ihr Ermutigung finde «*principalement à supporter les ieux Tragiques que Fortune ioue piteusement sur le theatre François*».

Die letztgenannte widmet er dem Chevalier de Daugenes, damit er am Unglücke eines Grösseren lerne, die «*piteuses et sanglantes Tragedies*» zu ertragen, «*qu'on a depuis dix ou douze ans iouees sur l'eschaffault de France*».

Ähnlich beschränken sich einige katholische Autoren, deren Bibeldramen der religiösen Polemik vollständig fernstehen, auf kurze Bemerkungen in ihren Vorreden. So hofft Pierre Matthieu in der seiner Tragödie *Vasthi* (1589) vorausgeschickten Widmung an den Herzog von Nemours «*qu'au lieu de la Perfidie, l'Iniustice, l'Opinion, le Schisme, l'Heresie et tant d'autres crimes qui formillent en tous les ordres de ceste France, on puisse veoir la Foy, la Constance, l'Equité, la Raison, la Concorde et la Verité en une mesme Eglise et sous un mesme chef.*» [1])

Ein anderer, Jean de Virey, zieht nach den traurigen Tagen der Bürgerkriege seine Tragödie *La Machabée* (1598) ans Tageslicht, um sich von Zeit zu Zeit die «*saintes traditions de nos peres seruantes à l'integrité de la religion*» vor Augen zu halten.[2]) Er widmet sie seiner Gönnerin, der Maréchale de Matignon, die ihm durch die Fassung, mit welcher sie den Verlust ihrer Söhne, besonders des Grafen von Torigny (gefallen bei Jvry) ertrug, Ähnlichkeit mit der Mutter der Makkabäer zu besitzen schien. In einem zweiten Stücke: *La divine et heureuse victoire des Machabées sur le Roi Antioche avec la répurgation du Temple de Jérusalem* (1600) will er den endgültigen Sieg Heinrich's IV. und des Katholizismus feiern. Doch sind, wie schon bemerkt, solche Anspielungen auf katholischer Seite selten.

D. Die katholische Polemik.

Der protestantischen Polemik gegenüber ist die katholische unbedeutend und wenig umfangreich. Auf dem Theater

---

[1]) *Vasthi, premiere tragedie de Pierre Matthieu*, Lyon, 1589. 8°. Paris, Bibl. Nat.

[2]) *La Machabee, tragoedie du Martyre des sept freres et de Salomone leur mere par* Jean de Virey . . . Rouen, 1598, 8°. *La divine et*

dieselbe Erscheinung. Nur wenige Versuche werden von katholischer Seite gemacht, die Angriffe zu erwidern, die sie seit Gringore's Zeiten treffen.

Im Jahre 1513 unternimmt man, auf das *Jeu du Prince des Sots* zu antworten. Die Échevins de Lyon gestatten Florentinischen Schauspielern die Aufführung von *jeux et farces en faveur et à la louange du pape.*[1]) Nach Ausbruch der Reformation protestiert der Autor der *Farce de la Bouteille* gegen die *nouuelle inuention.* Als dann die Protestanten beginnen, in ihren Stücken die katholischen Lehren und Einrichtungen unter Gegenüberstellung der ihrigen lächerlich zu machen, in der Absicht, die Zuhörer für ihren Glauben zu gewinnen, versucht es ein savoyardischer Mönch, in einem *Trialogue nouueau côtenät lexpression des erreurs de Martin Luther* (1524) das Publikum vor der neuen Lehre zu warnen.[2])

Gleich den Reformatoren sieht Frere Jehan Gachi de Cluses (Kloster bei Genf) ein, dass seine Agitation sich an Gebildete und Ungebildete richten müsse, an Männer wie Frauen, und dass er sich deshalb nur der Landessprache bedienen dürfe. Seine Glaubensgenossen besitzen nicht alle dieselbe Einsicht. Aber es kommt ihm schwer an, in der *langue vernacule* und *loquution gallique* zu schreiben. Die *description latine* ist ihm geläufiger. Seine Prosa und zuweilen auch seine Verse machen in der That den Eindruck, als hätte er sich grossen Zwang auferlegen müssen. Sie sind mit lateinischen und griechischen Brocken gespickt. Es ist der Stil, über den sich Geoffrey Tory in seinem *Champ Fleury* und Rabelais (siehe seinen *Écolier limousin*) lustig machten. Die Lektüre des *Trialogue* lässt sehr bezweifeln, dass derselbe für die Bühne bestimmt war, doch ist er vielleicht dramatischer

---

heureuse victoire des Machabées etc., Rouen, 1600. 8°. Paris, Bibl. de l'Arsenal [B. L. 10660]. Cf. Beauchamps, *Rech.* II, 71; Parfaict, *Histoire* I, 329.

[1]) Julleville, *Répertoire*, p. 362.

[2]) ... *Les doleāces de Jerarchie ecclesiastīq Et les triūphes de verite inuincible. Edit par hūble religieulx* Frere Jehan gachi de Cluses. *Des freres mineurs le moindre. yma summis.* (Genève, 1524) 4°. Paris. Bibl. Mazarine, 10828. — Cf. Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1887, p. 334 ff.

als Aneau's *Lyon Marchant.* Er zerfällt in sechs Teile, an deren Spitze je eine *Narrative de l'Acteur* seht, die eine kurze Übersicht über das Vorausgegangene wie das Folgende gibt. Zele diuin, Jerarchie (oder Jherarchie) ecclesiastique und Verite inuincible treten auf.

Martin Luther ist der Antichrist *yssu de la nation germaniq̃,* sein Anhang die *secte dyabolique,* Deutschland *Germanie, la pansophistique.* Jerarchie ecclesiastique ist in grosser Aufregung über die Erfolge von Luther's Bemühungen

Pour lacesser la vraye foy catholique.

Sie ruft alle Heiligen, Kirchenväter und Theologen gegen ihn zu Hilfe und bittet Zele diuin, ihr die Irrlehren Luther's mitzuteilen:

Affin qu'on puisse interdire
A ses articles contredire
Et tollir de luy la memoyre
O zele diuin.

Zele diuin erhört sie und gibt ihr eine Liste der ketzerischen Bücher, nach Art des Index. den die Sorbonne alljährlich erliess. Er beklagt die Leiden, denen Jerarchie seit den Christenverfolgungen ausgesetzt war — eine Kirchengeschichte in Versen. Sodann werden die von den katholischen abweichenden Lehrsätze angeführt. Widerlegt werden sie allerdings nur zum geringsten Teile, zum Glück für den Leser, dem das Stück ohnehin Längen genug bietet. Dagegen ist jede protestantische Doktrin mit einer Randbemerkung gekennzeichnet: *heresie, arrogance et temerite, erreur et malice, dãnable opinion, abuz, faussetè* etc. Manche ist jedoch nicht ohne Geschick zurückgewiesen. Luther verwirft das Cölibat der Geistlichen. Frere Jehan gibt zu

Que prestres tiennent encloses concubines,

aber, fährt er fort,

. . . si leglise permet a chascun de eulx
Prendre une femme apres en vouldrõt deux . . .
Sil ne se veullent chastement contenir
Qui les contraint a prestrise venir.

Haa, ce nest pas propter Jesum tantum
Cest pour prebende et propter talantum.

Die Aufzählung ist beendet. Jherarchie ruft nun Gott um Unterdrückung dieser Irrlehren an und bittet um Bestrafung dieses *homme dampnable* und *heretique malefique.* Verité inuincible erscheint und tröstet sie. Der Antichrist ist gekommen, wie Christus vorausgesagt hat; aber die Wahrheit wird schliesslich triumphieren; das beweist sie ihr an der Hand zahlreicher Bibelstellen. Zum Schlusse dankt Jherarchie Gott für den Trost und ist guter Hoffnung bezüglich der Vernichtung ihrer Feinde.

Frere Jehan schrieb grösstenteils in Strophenform; dabei wechselt er beständig das Versmass; er hat eine besondere Vorliebe für den weiblichen Reim. Sein Werk hat weder grosses Aufsehen erregt, noch Nachahmung gefunden.

Ein Jahrzehnt später (1533) ereifert sich die katholische Jugend des Collège de Navarre gegen die Königin Margarete von Navarra, deren *Miroir de l'âme pécheresse* eben von der Sorbonne als ketzerisch verdammt worden war, und die durch den Schutz, den sie den Neuerern gewährte, den Unmut der Orthodoxen erregte.

Calvin berichtet hierüber Ende Oktober an seine Freunde in Orleans ungefähr Folgendes [1]: Anfang Oktober pflegen die Schüler, welche von der Klasse der Grammatik in die der

---

[1] *Correspondance*, ed. Herminjard III, 106 [Jean Calvin à Fr. Daniel *et à ses autres amis d'Orleans*] . . . *Ad Calendas Octobres, quo anni tempore pueri qui à gramaticis ad dialectica demigrant exercere se agendis fabulis solent, acta est in gymnasio Navarrae fabula felle et aceto . . . plusquam mordaci compersa. Inductae sunt personae: Regina muliebriter nendo intenta, et nonnihil aliud quam colum et acus tractans, — tum Megaera, quo nomine ad M(agistrum) G(erardum) alludebatur, illi faces admovens, ut acus et colum abjiceret. Illa aliquantulum reniti et obluctari; ubi verò Furiae cessisset. Evangelia in manus accepit, ex quibus omnia quibus antè assuevisset et poenè se ipsam dedisceret. Demum extulit se in tyrranidem et omni genere saevitiae miseros et innoxios vexavit. Multa ejusmodi figmenta addiderunt indigna prorsus ea muliere quam non figuratè nec obscurè convitiis suis proscindebant. Res in aliquot dies suppressa est, postea . . . ad Reginam delata. Visum est statui pessimum exemplum* etc. Über M. G. = M. Gerardus, cf. Sturm an Bucer, Nov.

Dialektik übertreten, theatralische Aufführungen zu veranstalten. Diesmal spielten sie im Nav.-Gymn. ein Stück, das von Galle und Essig überfloss. Eine Königin sass, wie es Weibern zukommt, eifrig arbeitend an ihrem Spinnrocken. Da trat die Furie Megaera — womit auf (ihren Hauskaplan) Magister Gerardus angespielt werden sollte — an sie heran und suchte sie von ihrer Arbeit abzuziehen. Sie trug eine Fackel in der Hand (d. h. sie wollte ihr Aufklärung bringen). Nach einigem Widerstreben liess sich die Königin verführen: Sie nahm das Evangelium aus den Händen jener Furie entgegen. Dessen Studium liess sie alle ihre Gewohnheiten und sich selbst soweit vergessen, dass sie wie eine Tyrannin gegen Unglückliche und Unschuldige wütete. Noch viel derartiges dichtete man ihr an und erging sich ganz offen und unverblümt in Schmähungen gegen sie.

Unmittelbar nach der Vorstellung fühlten die Anstifter und Veranstalter doch, dass sie zuweit gegangen waren. Aber ihre Vertuschungsversuche waren vergeblich. Die Sache kam der Königin zu Ohren, die sich bei ihrem Bruder beschwerte. Ein Exempel sollte statuiert werden. Das Gymnasium wurde umstellt und durchsucht. Dem Autor gelang es zwar, sich zu verbergen und zu entfliehen. Die Darsteller dagegen wurden gezwungen, das Stück vor den Polizeibeamten vollständig zu wiederholen. Als Anstifter und Begünstiger der Veranstaltung wurden schliesslich die Magister Loretus und Morinus ausfindig gemacht und bis auf weiteres mit gelinder Haft belegt. Der Königin musste die Sorbonne durch Zurücknahme der Verurteilung ihres *Miroir* Genugthuung gewähren.[1]) Ausserdem liess der König gegen alle Ruhestörer und Verhetzer des Volkes einschreiten. U. a. wurde der Syndic Noel Beda (s. S. 12 u. 118) auf dem Mont Saint Michel gefangen gesetzt, und seine Bücher wurden konfisziert.

Das Schultheater nahm jedenfalls noch öfter Anlass, auch

1533. (Bonnet, *Letters*, p. 37, Anm. 1.) Cf. den etwas gefärbten Bericht in Merle d'Aubigné, *Hist.* II, 246 ff.; Julleville, *Rép.*, p. 379 u. *Comédiens*, p. 302 ist hier einigermassen zu berichtigen.

[1]) Siehe darüber Calvin's Brief, l. c., bes. über die betreff. Fakultätssitzung der Sorbonne unter dem Rektor Nikolaus Cop.

für die katholische Sache einzutreten. Keines dieser Stücke ist uns erhalten. Dagegen besitzen wir einige Werke aus dem Repertoire der bürgerlichen Theatergesellschaften.

Die Farce joyeuse *Le Maistre d'escole, la mère et les trois écoliers*[1]) ist ein ziemlich schwaches Produkt katholischer Polemik. Eine Mutter kommt, sich beim Maistre d'escole nach den Fortschritten ihrer Söhne zu erkundigen. Selbstzufrieden wartet der Lehrer das Urteil der Mutter ab. Er hatte seine Zöglinge eben ausgesandt: *corriger un tas de meschans.* Nun kommen sie zurück und berichten über die *abus, excès, méchancetés, urbanités, façons* und *mondanités* der Reformierten:

En Karesme mangeussent cher,
Sainctz, sainctes cuydent empescher.
Que pour Dieu ne soyent despriés.

Der Lehrer hatte sich bemüht, in ihnen Hass gegen die Häretiker zu erwecken.

Socie: *Ils ont faict en nostre pays*
Ce qu'il convient qu'ilz soyent hays.
Vela le poinct de nos leçons . . .
Amyce: *Si d'eux nous étions maistriés,*
Ce seroyt une grande horeur.
Socie: . . . *menteurs et flateurs,*
Malveillans, grans adulateurs,
Qui preschent, non pas l'Evangille
Mais ont leur engin fort agille
De prescher toute abusion.

Sie schliessen: Sie sind nicht wert, dass man mit ihnen disputiert:

Pour en avoir le boult
Y fault faire du feu de tout . . .
Le Maistre: *Qu'on les brulle sans efigie,*
Car aultrement s'on ne le faict
Vous voyrez le peuple, en efaict
Qui poinct ne se contentera.

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 156; id. *Comédie*, p. 200. — Text bei Leroux, *Recueil* IV, 9; Fournier, *Le Théâtre*, p. 412.

Mutter wie Lehrer sind mit dem Resultate der Prüfung zufrieden und geben den Schülern zur Belohnung einen freien Tag.

Die Farce joyeuse hat von der Farce nur die Lieder, die Lehrer und Schüler singen. Die Satire ermangelt der Verve, die Sprache ist schwerfällig. Das Stück zeigt, wie der Hass gegen Andersgläubige schon in der Schule gelehrt wurde.

In der gleichfalls ziemlich schwachen Moralität *L'Eglise et le Commun* (Rouen, c. 1535) nimmt Eglise eine von den früher behandelten Stücken des Theaters von Rouen ganz verschiedene Stellung ein.[1]) Hier ist sie die Zürnende, durch *abusions* und *dicentions* in ihrem Rechte und in ihrer Macht Bedrohte, die Commun, das Volk, anklagt:

Je suis par toy mise en ce poinct . . .
Tu en as esté l'inuentif.

Commun, der immer unterdrückte, *moulu jusques aux os,* leugnet. Er erkennt die Autorität der Kirche an und erhofft von ihr Abhilfe; denn auch er leidet unter den gegenwärtigen Verhältnissen:

J'ay soutenu mile douleurs
Par le moyen de seducteurs
Qui sont en grande liberté.

Beide sind einig, dass man energische Massregeln gegen die *malveillans* ergreifen müsse:

Gens hors de la loy
On les doit chasser.

Sie beschliessen endlich, Adel und Königtum um Hilfe anzugehen.

Der Autor einer anderen Moralität, *Heresye et l'Eglise*, bekämpft ebensosehr die in der Kirche herrschenden Missbräuche, wie die sie bedrohenden Ketzer.[2]) Er unterscheidet

---

[1]) Julleville, *Rép.*, p. 54; Picot, *Bull. du prot. fr.* 1892, p. 566. — Text bei Leroux, *Recueil* I, 14.

[2]) Julleville, *Rép.*, p. 66; id., *Comédie*, p. 227; Picot, l. c., p. 569. — Text bei Leroux, l. c. III, 16.

zwischen der Kirche und ihrer korrumpierten Hierarchie und hat volles Vertrauen, dass die Kirche die schlechten Zeiten glorreich überstehen werde.

Eglise ist verschlossen; Heresye, Frere Simonye, Force, Scandale puerille, Proces wollen in sie eindringen; Heresye mit einem Schlüssel *de fin fer d'Allemaigne*, Simonye, *tenant une clef d'argent*:

Qui faict en tous lieulx ouuerture.

Force, *portant une espee pour clef;* Scandalle puerille, ein *petit garçon*, mit einem Hauptschlüssel (*portant une clef de toutes pieces*): *Cousins, parens, oncles, nieces* haben ihn angefertigt (Anspielung auf den Nepotismus); im Notfalle wird er *mile aultres malices* anwenden. Proces will hineinkommen

par la poursuicte
D'un long et infiny proces.

Eglise zürnt:

Je me sens a tort difamee,
Tant bien famee au temps antique . . .
L'Eglise n'a plus de suport.

Vergebens verlangen die Aussenstehenden Einlass:

Dieu a d'icy les cles emporte,
Puys, pour plus seeure sauuegarde,
Au roy les a bailles en garde
Que auec moy faict residence.

Die Schlüssel der Belagerer sperren nicht; weder jener der Symonie:

Clef d'argent pour auoir enfer
Non pas l'eglise militante;

noch der Heresye:

C'est clef d'injure, clef d'oultrance
Clef violente qui ront tout,
Clef qui ne peult venir a boult
De ce qu'el a encommence.

Als auch die anderen abgewiesen werden, gehen sie unter dem Feldgeschrei *Atolite portas* zum Sturm über. Eglise aber ergrimmt und tritt drohend heraus. Da er-

greifen die Angreifer die Flucht und bitten endlich demütig um Verzeihung.

Das Stück gehört zum Besten, was auf dem Gebiet der dramatischen Polemik geleistet wurde. Es stammt von Rouen aus der Zeit vor Calvin, wie der Schlüssel aus *fer d'Alemaigne* zeigt. Der Autor, den Picot in dem durch seine Fehde mit Marot bekannten Sagon vermutet, war ebenso guter Katholik wie Royalist: Gott hat dem Könige die Schlüssel der Kirche anvertraut, d. h. der König möge gegen die Neuerer einschreiten und zugleich in der Kirche Ordnung schaffen.

Dieselbe Hoffnung spricht François Habert in einem Schäferspiele aus, das er 1549 veröffentlichte: *Eglogue sur la Naissance de Monseigneur le Dauphin presentée au Roy auant son aduenement à la couronne.*[1]) Luquet und Robinet sind bekümmert über die Verschiedenheit der Meinungen *De la Doctrine au sainct Liure couchee.* Durch die heuchlerischen Schriftverderber wird Unfriede in ihre Weideplätze getragen. Dass es so kam, ist Schuld der schlechten Hirten (der Humanisten und der schlechten Priester):

Maints y en a grands clers opiniastres
En leur sçauoir, qui ne sont qu'idolastres.
Maints y en a qui se disent pasteurs
Qui du troupeau sont mesmes seducteurs . . .

Das muss den grossen Hirten erzürnen, der Petrus die Kirche übergab. Aber *Henry, le beau des bergers*, wird alle Gefahren verscheuchen und ein neues, goldenes Zeitalter wird nach dem Sturze der falschen Propheten anbrechen:

On cognoistra toute erreur machinée
De ces malings opiniastres faulx,
Qu'on rasera comme herbes d'une faulx.

---

[1]) *Les Dicts des sept Sages de Grece . . . auec une eglogue sur la naissance de mon Seigneur le Dauphin*, p. François Habert *d'Yssouldun*. Paris, 1549. 8⁰. P. Bibl. de l'Arsenal [3184, Réserve]. Sonst enthält keines der bei Bapst, *Essai*, p. 136 aufgeführten Werke Habert's ein Tendenzstück; über Habert als Verfasser dramatischer Satiren zu Issoudun (1540), s. Julleville, *Les Comédiens*, p. 127 und *Répertoire*, p. 384.

Et le seigneur en nostre cueur fragile
Imprimera son tressainct euangile.

Das schwache, wohl wenig bekannte Huldigungsgedicht ist keine Bereicherung der katholischen Polemik.

Nach langer Pause erst unternimmt es noch einmal ein Autor, von der Bühne herab die Lehren der katholischen Kirche gegenüber den protestantischen darzulegen: Simon Poncet in seinem *Colloque Chrestien* (1589).[1] Er widmet ihn dem Chevallier d'Aumalle, *fort pilier de l'Eglise, du craintif Huguenot la terreur.* In der Vorrede entschuldigt er sich, gleich Henri de Barran, dass er die wichtigsten Glaubenslehren in Versen darlegen wolle, da man sie in Prosa kaum erschöpfend behandeln könne.

Theophile hat die Absicht, nach Deutschland zu gehen, wo er hofft, seinen Seelenfrieden wieder zu finden:

France nourrit en soy telle diuision
Et vacile si fort en la Religion
Qu'ores ie ne sçay plus laquelle ie doy suiure.

Seine Schwester Dorothee und seine Freunde Astee und Eusebe suchen ihn zurückzuhalten. Astee meint, er solle sich gleich ihm den Verhältnissen anzupassen suchen:

Je ne m'enquiers jamais trop auant de la Foy
Et ne me contrains point sous une dure loy.
Auec les Huguenots ie porte ma prière
Auecques les Papaux ie porte mon breuiaire . . .
Je m'accomode à tout, et ne suis difficile,
Qui sçait dissimuler en ce temps est habile.

Die Hauptsache sei, das Edikt des Königs zu beobachten; im übrigen stimmten beide Religionen in der Hauptsache überein.

Eusebe tritt Astee entgegen. Häufig von den im protestantischen Sinne gehaltenen Einwürfen Theophile's unterbrochen, widerlegt er die reformierte Lehre und beweist ihm,

---

[1]) In der Sammlung *Regrets sur la France,* p. p. S. Poncet. P. 1589. 8°. Paris, Bibl. Nat. [Inv. Rés. Ye 1.943]. Cf. La Vallière, *Bibl.* I. 283. Über ein ähnliches Stück berichtet Reinhardstöttner, *Das Jesuitendrama* etc., p. 71: *Evangelicus fluctuans.*

dass seine Bedenken von der Lektüre der Bibel kommen. Das kirchliche Verbot dieser Lektüre sei wohl gerechtfertigt, da sie ja nur zu Grübeln und Zweifeln führe:

> *Mais quant à toy, amy, ne sois plus si lourdaut*
> *De vouloir plus chercher et sçavoir qu'il ne faut.*
> *Car saint Paul autrefois de sa bouche diuine*
> *A predit que de là viendrait nostre ruine.*

Lege also dein Gepäck wieder ab, und ganz besonders die Bibel, die du da mit dir trägst. Theophile ist bekehrt und von seinen Auswanderungsgelüsten geheilt:

> *C'est fort bien dit à vous. Car ell' (la bible) n'appesantist*
> *Pas le corps seulement, mais ell' charge l'esprit.*
> *Arrière, arrière, tous ces liures pleins de charmes*
> *Qui trompez nos esprits et aueuglez nos âmes.*
> *I'ayme mieux desormais m'arrester à la Foy*
> *De l'Eglise de Dieu, que demander pourquoy.*

Das Stück ist abwechselnd in Zehn- und Zwölfsilbern abgefasst. In wohlthuendem Gegensatze zu den Werken der Gegner ist die Polemik rein sachlich. Vor dem *Trialogue nouveau* besitzt der *Colloque* den Vorzug, die gegnerischen Lehren nicht bloss aufzuführen, sondern auch zu widerlegen. [1])

Das Jesuitendrama.

Der geringe Umfang der katholischen Bühnenpolemik ist einigermassen verwunderlich bei dem Gewichte, das gerade die streitbarsten Vorkämpfer der Kirche, die Jesuiten, auf die dramatischen Aufführungen legten. Ignatius von Loyola sah in der Heranbildung neuer, glaubensstarker Generationen eine Hauptaufgabe seines Ordens. Ihm, wie den Refor-

---

[1]) Die von Lenient, *La Satire*, p. 594 citierten Schriften des Artus Désiré (*Le Combat du Fidèle Papiste*. *La Dispute de Guillot le Porcher et de la Bergère de Saint Denis contre Calvin*) gehören nicht der dramatischen Literatur an. Lenient, l. c.: *«Ils ne méritent pas même le nom de farces.»*

mierten, lieh der Humanismus die Waffen im Kampfe der Geister. [1])

Deshalb unterschieden sich die Jesuitengymnasien, wenigstens vor ihrem endgiltigen Ausbau, in nichts von den bereits bestehenden humanistischen Bildungsstätten, besonders denen zu Paris und Löwen. [2]) Um auf tüchtiger, klassischer Grundlage rede- und federgewandte, mit der lateinischen Umgangssprache wohlvertraute Männer von weltmännischem Auftreten heranzuziehen, dazu dienten auch hier als wichtige Erziehungsmittel Disputationen, Deklamationen, Dialoge und dramatische Aufführungen. [3]) Als oratorische Übungen nahm sie Loyola selbst jedenfalls in seine Musteranstalten, collegium romanum und germanicum, auf. [4]) Daneben aber schwebte ihm schon der Gedanke vor, durch öffentliche Aufführungen für den Orden Propaganda zu machen.

In den Anweisungen, die er den 1556 nach Ingolstadt

---

[1]) Crétineau-Joly, *Hist. de la Cie de Jésus*, besonders I, p. 43ff.; Schmidt, *Gesch. der Erz.* III, 1. p. 3ff.; Ziegler-Baumeister, *Handbuch der Erziehung* III. 1, p. 104ff.; Corpus institutorum S. J. Antverpiae. 1709. 8⁰ I, p. 3ff.

[2]) Cf. ausser den genannten die *Cartas de* San Ignacio de Loyola (Brief an den Kardinal Juan Moron über das Coll. Romanum III, 178): *segun la costumbre de Paris, Lovana y otras célebres Universidades.*

[3]) Cf. weiter oben p. 10: Schuldrama. Über das Jesuiten-Drama: Reinhardstöttner, *Gesch. des Jes.-Dramas in München*, im *Jahrb. für M. Gesch.* 1888. p. 53ff., bes. p. 56; Bahlmann, *Das Drama der Jes.*, in: *Euphorion* 1895, II; id. *Jesuitendramen* etc. Lpz. 1896; Zeidler, *Stud. u. Beitr.* in Litzmann's *Theatergesch. Forsch.* IV, 1891; Boysse, *Le Théâtre des Jes.* P. 1880; Janssen, *Gesch. d. deutsch. Volkes* VII, 118ff.; Duhr, *Die Studienordnung der Ges. Jes.*, p. 136ff.; Mertz, *Die Pädagogik der Jes.*

[4]) Die ältesten Studienordnungen des Coll. Germ. (1552, v. Loyola selbst verfasst) enthalten darüber nichts. Cf. Card. A. Steinhuber, *Gesch. des Coll. Germ.* etc. I, 19ff.; Pachtler, *Ratio studiorum* I, 375ff. Dagegen Steinhuber, l. c., p. 52ff. — Die des Coll. Rom. (1566) bei Pachtler, l. c. I, 194: *diebus festivis et domenicis . . . orationes vel declamationes . . .* Am vierten Tage nach Schuljahranfang . . *recitatur dialogus, tragoedia aliqua vel comoedia.* — *Cartas de* S. J. d. Loyola IV, 381 (1554): *Cerco los ejercicios de . . . declamar en verso . . . se observe el mode de Roma.*

entsandten Jesuiten mitgab, sagt er: „Um sie (die Schüler) noch mehr zu ermutigen und ihre Eltern zu erfreuen, lasse man sie unter dem Jahr etliche Male Verse und Dialoge nach römischem[1]) Brauche vortragen; hiedurch wird das Ansehen der Schulen wachsen". [2]) Die erste öffentliche Aufführung zu Rom (collegium romanum) scheint aber erst ins Jahr 1557 zu fallen. Für Wien (gegr. 1551) ist eine solche schon 1555 festzustellen. [3])

Die hohe Meinung von dem Werte dramatischer Übungen, welche die Jesuiten von den Humanisten übernahmen[4]), die rasch zunehmende Beliebtheit dramatischer Vorträge bei den Schülern und beim Volke förderten ihre Pflege als Übung in der Klasse und Sonntags im engeren Kreise der Schule[5]), als Karnevalsbelustigung[6]), als religiöse Spiele an Kirchenfesten[7]), als Paradestücke an den Schulfesten[8]) und bei Besuchen hoher Gönner. [9])

Gleichwohl beschäftigten sich die Studienordnungen verhältnismässig wenig damit.[10]) Die Regeln von 1577, der Ent-

---

[1]) Nach einem Wiener Bericht (1565) wird dort ein Dialog nach römischer Sitte aufgeführt. Duhr, l. c., p. 139.

[2]) Pachtler, l. c. III, 472, Nr. 17. Cf. II, 176 (*Stud. Ord.* 1586): *Adolescentes tandem, eorumque parentes mirifice exhilarantur atque accenduntur Nostrae etiam deuinciuntur Societati, cum . . . possunt in Theatro pueri aliquod . . . exhibere.*

[3]) Crétineau-Joly, l. c. I, 264 (Rom); P. Canisii *Epistulae etc. ed.* Braunsberger, p. 877—78, A. 3 [nach *Cod. Annales Vienn.* f6a (1555)]: *Mense Septembre Comoedia Euripi magno Auditorum, et solatio et emolumento prima omnium publice sub die acta fuit.* Literatur hier. ibd.; hiernach ist Janssen, l. c. VII, 123, A. 1 zu berichtigen. Canisius meldet p. 873 eine Auff. des Eur. zu München 1560.

[4]) Reinhardstöttner, l. c., p. 56 führt Hieron. Ziegler. die *Allg. D. Biogr.* XX, 22. Macropedius etc. an. Über die Jes. siehe Pachtler II, 176: *Tragoediae . . . exercitatio, sine qua poësis pene omnis friget et iacet (Stud. O.* 1586); ähnlich 1591: Duhr, 136, A. 1.

[5]) II. 176; 413 Reg. Prof. Rhet. 19. Sonntags: I, 167, 194.

[6]) Duhr, l. c., p. 137; Steinhuber, I, 53.

[7]) Duhr, l. c., p. 137.

[8]) Pachtler I, 167—168.

[9]) *urgente principe concedendae*, ibd. I, 274: *aliunde sumptus* I, 59. Cf. Bahlmann, in: *Euph.* II, 276.

[10]) Janssen, l. c. VII, 119.

wurf der *Ratio Studiorum* von 1586 und deren endgültige Fassung von 1599, wie einige kleinere Erlasse bestimmen nacheinander und sich gegenseitig ergänzend: Die Komödien und Tragödien müssen lateinisch und anständig sein. Ihre Aufführung sei selten und nicht zu lang. Ihr Gegenstand sei ein heiliger und frommer. Sie sind vorher eingehend zu prüfen und sorgfältig einzustudieren, dürfen jedoch Verfasser und Darsteller nicht zu sehr in Anspruch nehmen. Die Aufführung in der Kirche und der Gebrauch kirchlicher Utensilien ist untersagt. Weibliche Rollen dürfen nur ausnahmsweise vorkommen. Frauen sind als Zuschauer nicht zuzulassen. Ausserhalb der Schule dürfen die Schüler nicht auftreten. Je nach den örtlichen Verhältnissen wird für weibliche Rollen und für den Gebrauch der Landessprache in Zwischenspielen und in Dialogen Dispens erteilt.[1]) Durch diese Bestimmungen sind den Kollegien heilsame Grenzen gezogen und doch bleibt für Form und Inhalt ein weiter Spielraum.[2])

Die Stoffe werden den heiligen Schriften, den Heiligenlegenden, der Geschichte und Sage entlehnt, zuweilen frei erfunden[3]); manchmal werden auch klassische Stücke aufgeführt; Plautus und Terenz sind jedoch selbst von der Lektüre ausgeschlossen.[4]) Verfasser der für die Öffentlichkeit bestimmten Stücke ist der Lehrer der Rhetorik[5]); die

---

[1]) 1577, Reg. P. Prov. 58, Pachtler I, 129. 1586, II, 176: 1599 Reg. Rect. 13, II, 273; vgl. dagegen 1591: *nec Dramata acquo diutius intermittantur* (Duhr, p. 136, A. 1); 1593: *non longiores*; Pachtler I, 313, 3. Zensur durch die Obern I, 278, II, 365, 367. *ut tempestive deliberetur* I, 364, 413, II. 176. *neque . . in externorum scenis agant* II, 461. *vestes sacrae* etc. I, 274.

[2]) Duhr, p. 137, A. 1; Pachtler II, 488 (weibl. Rollen); *vernacula lingua* II, 423, 488; Duhr, 137, A. 2.

[3]) Duhr, p. 140; Reinhardst., p. 54, 65ff.; Bahlmann, in: *Euph.* II, 277.

[4]) *Cartas de San* Ign. de Loyola II, 287; Pachtler I, 59 (*Constit.* IV, 14).

[5]) Reinhardst., p. 146, 51; Duhr, l. c., p. 140; Bahlmann, p. 281.

übrigen werden auch von Schülern im Wettbewerbe verfasst oder extemporiert.[1])

Auf das Bestreben jeder Anstalt, mit eigenen Erzeugnissen zu prunken, ist die ungeheure Zahl von Jesuitendramen zurückzuführen. Daher sind sie fast stets schablonenhafter Natur, mögen sie strikte Befolgung der klassischen Regeln oder die Bewegungsfreiheit des alten Volkstheaters zeigen.[2]) Als Gelegenheitsstücken ist ihnen nur kurzes Leben und bei der strengen Zensur der Ordensoberen selten die Ehre des Druckes beschieden. Von den Fastnachtsspielen, bei denen den Schülern vermutlich grosse Redefreiheit und Gelegenheit zu polemischen Ausfällen geboten war, wissen wir nur, dass sie schon früh zu Ungehörigkeiten und daher mannigfachen Verboten führten.[3]) Für die übrige dramatische Wirksamkeit des Ordens stützt sich, fast für das ganze 16. Jahrhundert, unsere Kenntnis auf mehr oder weniger zufällige Berichte, namentlich auf jene Synopen oder Periochen genannten Inhaltsangaben [4]), die meist in der Landessprache abgefasst, den Zuschauern zum leichteren Verständnis der Handlung eingehändigt und dann den Vorschriften gemäss dem Ordensarchive einverleibt wurden.[5])

Eine zusammenfassende Beurteilung ist auf Grund des heute noch so unvollständigen Materials kaum möglich. Infolge der von Anfang an so vielartigen Zwecken und den örtlichen und zeitlichen Verhältnissen angepassten Verschiedenheit der Form und des Inhalts kann das Jesuitendrama nicht ausschliesslich als Tendenzdrama angesehen, noch weniger dürfte ihm jede Tendenz abgesprochen werden.[6]) Goethe's Charakteristik desselben dürfte wohl auch schon für das 16. Jahrhundert stimmen: „Sie verschmähten nichts, was

[1]) Pachtler II, 412; Bahlmann, l. c., p. 273.

[2]) Janssen, l. c. VII, 122; Bahlmann, l. c., 290.

[3]) Déjob, *De l'influence* etc., p. 215, A. 1; Cordara, *Collegii Germ. Hist.* p. 35 ff., Nr. 64—70.

[4]) Reinhardstöttner, l. c., p. 58; Bahlmann, l. c., p. 286.

[5]) Pachtler, l. c. II, 243. 272.

[6]) Reinhardstöttner, l. c., p. 59; dageg. Holstein, *Die Reformation* etc., p. 277.

irgend wirken konnte und wussten es mit Liebe und Aufmerksamkeit zu behandeln . . . es ist eine Freude an der Sache dabei, ein Mit- und Selbstgenuss, wie er dem Gebrauche des Lebens entspringt . . . So bemächtigten sich die einsichtigen Männer hier der weltlichen Sinnlichkeit durch ein anständiges Theater." [1]) Und da die Jesuiten, wie in ihrem gesamten Unterrichte, auch hier einen religiös-sittlichen Zweck verfolgen, so ist es erklärlich, dass sie vielfach, besonders im 16. Jahrhundert, an biblischen und geschichtlichen Vorbildern, Fall und Bekehrung des Sünders, die Strafe des Abfalls vom Glauben, den himmlischen Lohn der standhaften Märtyrer, die Ungehörigkeit von Mischehen (Samson) u. dgl. vor Augen führen. Dabei war es nicht zu umgehen, dass die „Häresis" gelegentlich gestreift wurde.[2]) Doch vermieden sie es, wenigstens auf der Bühne, ihren Gegnern direkt zu antworten, obwohl ihnen deren dramatische Polemik nicht unbekannt war.[3]) Das scheint festzustehen: der Ton ihrer Polemik ist weitaus gemässigter, als der der Gegner.[4]) Ganz im Gegensatze zu den sorbonnistischen Eiferern hatte Loyola seinen Jüngern ans Herz gelegt: „Man bemühe sich sorglich, die Wahrheit des rechten Glaubens derart nachzuweisen, dass die etwa anwesenden Häretiker christliche Liebe und Bescheidenheit herausfühlen; nicht eine einzige Unbill komme über die Lippen des Lehrers . . . Denn auf diese Weise werden auch die Häretiker gutherziger werden und die Predigt der Wahrheit anhören, während sie bei offener Verfolgung nur sich verhärten".[5])

Dieser Geist der Liebe machte allerdings später schlecht verhülltem, spöttischem Mitleide, einer überlegenen Ironie Platz,

---

[1]) *Italienische Reise*, Regensburg, 4. Sept. 1786.

[2]) Reinhardstöttner, l. c., p. 59 u. 60.

[3]) Cf. den Bericht des P. Canisius über die Auff. des *Mercator* in Strassburg, siehe weiter oben, p. 138, A. 1. Üb. Nachahmung prot. Dramen s. Dürrwächter, *Jes.-Dr.*, Hist.-Pol. Bl. 1899, p. 346.

[4]) Reinhardstöttner, l. c.; Holstein, l. c., p. 272, 274; Janssen VII, 120 u. A. u. 130.

[5]) *Anweisung für die nach Ingolstadt entsandten Jesuiten*, s. Pachtler, l. c. III, 470 u. 475, ähnlich I, 254.

die unter dem Deckmantel sanftmütigen Entgegenkommens leidenschaftlichen Hass barg; so wenn 1603 P. Coton von *Monsieur le porc Calvin* spricht.[1]) Ähnliches dürfte auch in der dramatischen Literatur der Fall sein.

Dies zeigte sich, je nachdem das Ordensinteresse es erlaubte, mehr oder weniger offen, also jedenfalls auch in Frankreich, wo die Jesuiten teils mit offenen Armen aufgenommen wurden (Lothringen, Dijon), teils ihre Existenzberechtigung erst erkämpfen mussten (Paris).[2])

Im allgemeinen trat der Orden dort anfänglich bescheiden auf. Loyola hatte einige seiner Jünger auf die Pariser Hochschule gesandt. Diesen trat Guillaume Du Prat, Bischof von Clermont, behufs Gründung eines Kollegs, ein Haus in Billom und sein Hotel in Paris ab. Auf Betreiben der Sorbonne und des gallikanischen Klerus, die beide in dem Orden einen gefährlichen Konkurrenten bekämpften, verweigerte das Pariser Parlament dieser Schenkung die Bestätigung und erteilte sie erst 1562, nach wiederholter Aufforderung durch Heinrich II. und seine Nachfolger und durch die Reichsversammlung zu Poissy. Die Provinzparlamente waren jedoch hierin vorangegangen. Das Collège de Billom war schon 1554 eröffnet worden; das Collège de Clermont zu Paris folgte 1562, die feierliche Eröffnung fand indes erst 1564 statt. Auch in der Folge hatten sich die Jesuiten mehr der Sorbonne und des Parlaments als der Reformierten zu erwehren, selbst als sie als Bundesgenossen der Ligue mit ersterer Seite an Seite kämpften. Beachtenswert ist, dass die politische Thätigkeit der französischen Jesuiten den wiederholten, ausdrücklichen Verboten ihres damaligen Generals Mercurian zuwiderlief. Heinrich IV. bekämpften sie bis zu seiner Absolution durch den Papst und leisteten ihm teils offenen, teils passiven Widerstand. Wenn sie in blindem Fanatismus soweit gingen, die Ermordung Heinrich's III. durch J. Clément mit der Befreiungsthat einer Judith zu

---

[1]) Lenient, *La Satire* etc., p. 244.

[2]) Speziell Schmid, *Gesch. d. Erz.*, p. 159 ff.; Crétineau-Joly, l. c. I, 148 ff.; II, 69 ff. u. 300 ff.

vergleichen[1]) und den *Sardanapal* Heinrich IV. zu beschimpfen,[2]) so ist es nicht verwunderlich, dass man den Aussagen jener Mordbuben Glauben schenkte, welche die Jesuiten als Anstifter ihrer Attentate auf den König bezeichneten. Doch währte die Verbannung des Ordens aus dem Königreiche, die in vielen Parlamentsbezirken überhaupt nicht zur Durchführung gelangte, nur kurze Zeit. 1606 wieder zugelassen, zählte er nach der Wiedereröffnung des Collège de Clermont (1609) bereits 38 stark besuchte Gymnasien, ein Beweis für den Ruf, den sich die Ordensschulen in den vorausgegangenen Jahrzehnten erworben hatten. Dort wirkten die Jesuiten unabhängig von ihrer politischen Thätigkeit nach ihren rein pädagogischen Grundsätzen. Die Pflege der dramatischen Literatur ist also jedenfalls von Anfang an anzunehmen, obgleich hierüber bis zum letzten Viertel des Jahrhunderts keine Daten und für die spätere Zeit nur spärliche Angaben vorliegen.

In Avignon[3]) spielte man 1572 *Le Martyre de Sainte Catherine, Tragédie*; die Aufführung einer *Prise de l'Arche d'Alliance* (1574) lässt die Frage von Anspielungen auf die Zeitereignisse offen. Das Collège de Clermont zu Paris eröffnet 1579 (11. Oktober) das Schuljahr mit dem Drama *Hérode*.[4]) Zu Dôle führt man 1585 die Parabel des *Mauvais Riche* auf, 1596 die Geschichte der *Sainte Catherine*, 1600 *Les Argonautes allant sur leur gallion à la conquête de la Toison d'or* und ein Drama *Jésabel*, 1601 *S. Sigismond, roi de Bourgogne*[5]); zu Perigueux am 5. November 1592, dem Jahre seiner Gründung, *Esther*.[6]) In dem vom Herzoge Ernst von Bayern zu Liège in Belgien gegründeten Gymnasium wird 1583 die Be-

---

[1]) Crétineau-Joly, l. c. II, p. 315.

[2]) Ibd. II, 355.

[3]) *Biblioth. des Ecrivains de la Cie de Jésus*, ed. Sommervogel I, 690 ff. 1686 spielt man dort noch: *L'Heresie detruite en France par le zele et la piété de Lovis le Grand.*

[4]) l. c. VI, 219. Dagegen enthält G. Émond, *Hist. du Coll. de Louis-le-Grand.* Par. 1845. 8°, nichts aus unserer Zeit.

[5]) l. c. III, 112.

[6]) l. c. VI, 535.

kehrung *Faust's*[1]), zu Tournai 1596 der Sieg des Kaisers *Heraklius* über Chosroes und die *Kreuzerhöhung* dramatisiert; im folgenden Jahre wird dort mit der *Patientia Jobi* auf die Bedrängnis des Ordens angespielt und die Geschichte vom abtrünnigen König *Achab* und dem Propheten *Elias* unter freiem Himmel aufgeführt; 1598 führt man dem päpstlichen Nuntius mit der *Obsidio Ecclesiae* jedenfalls ein katholisches Tendenzstück vor[2]); am 3. Dezember 1599 spielt man zu Antwerpen ein Stück *Sainte Elisabeth de Hongrie*[3]); 1600 stellte man zu Valenciennes das Muster eines tugendhaften und tapferen Fürsten *soubs les personnes de Rodolphe et d'Albert . . . d'Aspourg* dar; 1601 behandelte man daselbst die Entstehungsgeschichte der dort alljährlich zu Ehren der heiligen Jungfrau Maria stattfindenden Prozession.[4]) Weniger harmlos dürfte ein in demselben Jahre zu Lyon, wo die Jesuiten das Collège de la Trinité übernommen hatten, aufgeführtes Stück gewesen sein, das nach den verschiedenen überlieferten Berichten grosses Aufsehen erregt haben muss.[5]) Ein englischer, wahrscheinlich gegnerischer Bericht, betitelt *Jesuites (sic!) Play at Lyons in France to the Amazement of the Beholders and Destruction of the Actors*, by R. S., wird wohl eine Variante der damals über verschiedene Jesuitenvorstellungen umlaufenden Ausstreuungen sein. Zu Bruxelles zeigte man 1609 (4. September) in der *Tragicomédie intitulée Jacob ou Antido-*

---

[1]) l. c. IV, 1810: *Fauste, Dialogue d'un jeune homme converty à la Foy par Sainct Jehan l'Evangeliste et puis devenu homme de bien* s. l. s. a. 4⁰.

[2]) l. c. VIII, 166. *Heraclius exaltatio crucis* etc. (lat. Stücke).

[3]) l. c. I, 446.

[4]) l. c. VIII, 385. *Argument general, de la Tragicomedie distribuée en 5 actes . . .* 1601. 4⁰.

[5]) l. c. V, 219. *Recit touchant la comedie iouee par les Jesuites et leurs disciples en la ville de Lyon, au mois d'Aoust de l'an* 1607. s. l. 1607. 8⁰. Neudr. von Léon Boitel 1837. — *Conviction veritable du recit fabuleux divulgué touchant le representation exhibée en face de toute la ville de Lyon au coll. de la Cie de Jésus le 7 d'Aoust de la prés. année* 1607. Lyon 1607. 8⁰. Neudr. wie oben. Cf. den bei Bahlmann, in: *Euph.* II, 278, A. 1 abgedr. Bericht über eine Aufführung zu Molsheim.

lâtrie, an der Hand alttestamentlicher Beispiele, den wahren und falschen Gottesdienst.[1])

In dem 1608 von Heinrich IV. gegründeten Collège de la Flèche leiten P. Musson (1608—1612), P. Pétau (1612—1615), P. Caussin (1615—18) und P. Cellot (1618—26)[2]) mit ihren Dramen, deren Stoffe fast durchweg den Unterrichtsgebieten entnommen sind, eine neue Periode des Jesuitendramas in Frankreich ein, die zeitlich und inhaltlich aus dem Rahmen unserer Besprechung fällt. 1622 wurde in sämtlichen Jesuitengymnasien die Kanonisation des hl. Ignatius von Loyola und seines Jüngers Franz Xaver durch mehrtägige Feste gefeiert, wobei das Leben der beiden Heiligen dramatisch vorgeführt wurde.[3])

1628 feierte von den französischen Gymnasien speziell das zu Reims das Ende der Religionskämpfe durch die Einnahme La Rochelle's[4]); doch dürften die hiezu verfassten Festspiele lediglich als Verbeugung gegen Ludwig XIII. aufzufassen sein und das religiöse Moment dabei eine sehr untergeordnete Rolle gespielt haben.

Nur von einem einzigen Drama lässt sich mit Bestimmtheit behaupten, dass es der religiösen Frage näher trat. 1574 war das vom Herzog Karl von Lothringen gegründete Gymnasium zu Pont-à-Musson unter dem Rektor Edmond Hay eröffnet worden[5]), und noch in demselben und im folgenden Jahre wurde je ein Stück des P. Clément Dupuy in französischer Sprache vor den als Zöglingen in der Anstalt weilenden Söhnen des Herzogs gespielt. Titel und Inhalt

---

[1]) *Bibl.* etc. ed. Backer IV, 72.

[2]) Ibd. ed. Sommervogel III, 774ff.; Boysse, *le Théâtre des Jés.*, p. 25ff.

[3]) Cf. Martin, *L'Université de Pont-à-Musson*, p. 87.

[4]) l. c. VI, 1629: *La Conqueste du char de la gloire par le Grand Théandre, repres. en 5 ballets,... en rejouissance de la reduction de la Rochelle.* Reims, 1628. 4⁰. Cf. Louis Paris, *Le Théâtre à Reims* p. 98. *Les Triomphes de Louis le Juste en la réduction des Rochelois, Ballet;* beide von P. Pierre Lemoine.

[5]) Schmidt, *Gesch. d. Erz.* III, 1, 174; Martin, l. c., p. 24ff.; *Bibl.* ed. Sommerv. VI, 1003ff. Ein lateinisches Stück (*Umbrae calvinisticae, comoedia*) wird 1641 zu Dijon gespielt, ibd. III, 60ff.

derselben sind nicht bekannt. 1576 wird dann vor einem beifallslustigen Publikum ein Drama **Calvin** aufgeführt, über dessen Inhalt und polemischen Charakter leider nichts berichtet wird. Nach der Pest des Jahres 1577 erfolgt am 1. Januar 1578 der Wiederbeginn der Kurse mit der Vorstellung eines Stückes: *Saint-Jean l'Evangéliste*. 1579 folgt eine *Comédie* von P. Jean Bordes und 1580 spielte man zu Ehren des Besuches Königs Heinrich III. die *Histoire tragique de la Pucelle de Dom Rémy* von P. Fronton le Duc, ein Drama, das mehr wegen seines Stoffes als seines literarischen Wertes auch heute noch Beachtung verdient. Ausserdem werden 1580 *Julien l'Apostat*, 1582 *La Vertu et Epicure*, 1584 *La Thébaïde* von Jean Robelin, 1588 vor Herzog Karl, seinen 3 Söhnen und 2 Enkeln und unter gewaltigem Andrange des Volkes *le Siège de Jérusalem* gespielt (wiederholt 1595), dann 1599 ebenfalls zu Ehren des Herzogs die Parabel des *Mauvais Riche*, und 1600 *les Noces de Cana* und *Les Fureurs de Saül*. Endlich 1623, am Ende unseres Zeitraums: *Triumphus Ecclesiae Ignatio Converso*.

Es wäre gewagt, auf die aufgeführten Titel ein festes Urteil über das Jesuitendrama in Frankreich zu stützen. Seine ersten Anfänge liegen im Dunkeln, seine erste Entwicklung ist jedenfalls analog der in den andern Ländern und entsprechend der vorausgeschickten allgemeinen Charakteristik. Sicher aber treten die Jesuiten auf dramatischem Gebiete nicht mit unerquicklicher, herausfordernder Polemik auf, was schon aus dem Umstande hervorgehen dürfte, dass die dramatische Polemik der Protestanten sich fast gar nicht mit den Jesuiten beschäftigt.

IV. Abschnitt.

Das Renaissancedrama und seine Verfasser in ihrem Verhältnis zur religiösen Bewegung.

Die Entstehung des Renaissancedramas fällt in eine Zeit, als Katholiken und Protestanten im Begriffe standen, das Glück der Waffen als Gottesgericht im religiösen Streite an-

zurufen. Die Jahrzehnte seiner Entwicklung sind durch die Bürgerkriege ausgefüllt.

Vorbereitet wurde es durch die Humanisten, aber erst als sie sich grösstenteils von der religiösen Bewegung losgesagt hatten und nur mehr ihren philologischen und literarischen Studien lebten. Ihre Schüler gingen bei der Abfassung französischer Dramen von rein künstlerischen Gesichtspunkten aus und suchten den antiken Tragödien und Komödien in Form und Inhalt möglichst nahe zu kommen. Nur die Komödie, deren Stoffe dem täglichen Leben entnommen sind, nimmt zuweilen auf die in alle politischen und privaten Verhältnisse der damaligen Zeit so tief einschneidenden Bürgerkriege Bezug oder wählt sie zum Hintergrunde und zur Erklärung ihrer Verwicklungen.

Jules César Scaliger (1484—1558), der bekanntlich eine Technik des neuen Dramas schrieb (Lyon 1561) und eine lateinische Bearbeitung des König Ödipus hinterliess, ist nach der Aussage seines Sohnes, des streitbaren Vorkämpfers des Calvinismus, Joseph-Juste Scaliger, *«à demi luthérien»*, und wünscht eine Reform des Klerus. [1])

Katholisch sind auch die Theoretiker Jacques Pelletier du Mans [2]) und Vauquelin de la Fresnaye der unter Matignon gegen Montgomery kämpft. [3]) Charles Estienne, der 1547 seine Übersetzung des *Sacrifice* der Intronati der Akademie von Siena veröffentlicht (1556, betitelt: *Les Abusés*), bleibt im Gegensatz zu seinem Bruder Robert katholisch. [4]) Mellin de Saint-Gelais, welcher die Sofonisba des Trissino übersetzt, gehört der sehr frivolen Hofgeistlichkeit Heinrich's II. an. [5])

Die Dichter der Plejade sind in erster Linie mehr oder minder glaubenseifrige Royalisten und Patrioten. Ihr Haupt,

---

[1]) *Nouvelle Biographie* 43, 446; *La France prot.* ed. Haag VII, 1; Darmesteter-Hatzfeld, *Le seizième siècle* I, 162.

[2]) *Nouv. Biogr.* V, 744.

[3]) Ibd. 45, 1030; Morf, l. c., 217.

[4]) *Nouv. Biogr.* 16, 483; La Vallière, l. c. III, 242.

[5]) Darmesteter-Hatzfeld, l. c. III, 196; *Nouv. Biogr.* 43, 19; vor allem Böhm, *Einfluss Seneca's*, p. 41 ff.

Ronsard, als Übersetzer des *Plutus* des Aristophanes auch für die dramatische Literatur von Bedeutung, betrachtet als nationaler Dichter die herrschende Kirche als Stütze des Königtums. [1]) Zwar steht er nicht an, die Notwendigkeit einer Reform des Klerus anzuerkennen (*Remontrances au peuple de France*):

Vous-mesmes, les premiers,
Prélats, réformez-vous!

Dagegen wendet er sich in seinen *Discours sur les Misères des Temps présents* gegen die Ruhestörer Frankreichs:

A ces nouveaux chrétiens qui la France ont pillée,

und greift besonders Bèze als Anstifter der Bürgerkriege und Genf (*Une ville est assise ès champs savoisiens*) als Sitz der Häresie und Herd des Aufruhrs an. Gegen diese uneinigen Glaubensfeinde

Les uns sont Zwingliens, les autres Luthéristes,
Les autres Protestants, Quintins, Anabaptistes,

ruft er die Franzosen zur Einigung auf.

Ein erbitterter Federkrieg entspinnt sich gegen ihn; den poetischen Antworten Chandieu's, Florent Chrestien's und Grévin's setzt er zuerst einen neuen *discours* entgegen, wendet sich aber dann verächtlich von diesen rebellischen Schülern ab. [2])

Du Bellay, Autor eines Ballets [3]), verspottet in seinen *Regrets* das düstere, freudenlose Genf, wo Habsucht und Neid, Streitsucht und Gehässigkeit herrschen, und wo man auf jeder Stirn Trauer und Gewissensbisse über den Abfall lese:

J'ai lu dessus leur front la repentance peinte.

Jodelle, der Vater der neuen Tragödie, schrieb Sonette gegen die *Ministres de la nouvelle opinion.*

Piqués d'une âcre humeur, n'ayant de quoi se plaire,

---

[1]) É. Rigal, in Julleville's *Histoire* etc. III, 185; Rossel. *Histoire* I, 317; Godet, *Histoire*, p. 109; Lenient, *La Satire*, p. 228.

[2]) Lenient, *La Satire*, p. 228.

[3]) *Epithalame sur le mariage de tres illustre prince, Philibert Emmanuel, Duc de Savoye, et de tres illustre Princesse Marguerite de France, sœur unique du Roi, et Duchesse de Berry, à 5 personnages.* Paris, 1559. 8⁰. (München, Staatsbibl.) Cf. La Vallière, l. c. I, 155; Godet, *Histoire*, p. 109.

Aux lieux de leur exil, l'un sur l'autre entassés,
De nombre, de disette et de remords pressés. [1])

Doch ist die Anklage einiger Biographen unbegründet, dass er nach der Bartholomäusnacht den unglücklichen Coligny beschimpft habe. Seine Komödie *Eugène* ist eine beissende Satire auf die Zuchtlosigkeit der katholischen Geistlichkeit. Darin lässt er einen Abbé, der als Vorrecht seines Standes ansieht, dem Wohlleben und seinen Leidenschaften zu fröhnen (I, 1), seine Geliebte und seine leibliche Schwester verkuppeln und sein Klerikus Messire Jean hilft ihm dabei,

Pour attrapper quelque poisson
Dans la grand' mer des bénéfices.

Doch beabsichtigt Jodelle hier nicht etwa einen zielbewussten Angriff auf den Klerus, sondern die Schilderung eines für seine Zeit typischen Charakters.

Jean Antoine de Baïf, dessen *Le Brave* 1567 im Hotel de Guise gespielt wurde, verliert in den Hugenottenkriegen sein Vermögen. [2]) Schützling Karl's IX., findet er für die unglücklichen Opfer der Bartholomäusnacht nur Töne des Mitleids. (*Sonnet sur les cadavres pendus au gibet de Montfaucon*):

Pauvres cors ou logeoyent ces esprits turbulents.

Rémy Belleau (1528–1577) hinterliess eine Komödie *La Reconnue*, die, obwohl erst nach seinem Tode veröffentlicht, zu seinen Jugendwerken zählt. [3]) Zu Grunde liegen ihr die Ereignisse der Jahre 1562 und 1563. Die Heldin ist, zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit der Handlung, Hugenottin, von jenem halb pietistischen, halb pharisäischen Typus, der für jene Zeit der Unterdrückung charakteristisch ist und der

---

[1]) Godet, l. c., p. 109; *Ancien Théâtre fr.* p. p. Violet-Le Duc IV; Fournier, *Le Théâtre fr. au 16e et au 17e siècle* I, 2: *Notice sur E. Jodelle*; La Vallière, l. c. I, 131. *Histoire univ. des Théâtres* XII, 2e partie, p. 1 ff.; Le Vavasseur, *Étude sur le rôle de quelques poëtes* etc., in dem *Annuaire de la Normandie* XL, 1874, p. 430.

[2]) Darmesteter-Hatzfeld, l. c. I, 111 ff., 178. III, 242; Le Vavasseur, l. c., p. 431.

[3]) *Œuvres poétiques*, p. p. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1878. 2 Bd. 8°; Fournier, l. c. I, 62 ff.; La Vallière, l. c. I, 217; *Hist. univ. des Théâtres* XIII, 4 ff.; Chasles, *La Comédie*, p. 67 ff.

uns in der damaligen Literatur mehrfach begegnet. Sie ist im übrigen sehr sympathisch geschildert.

Madame l'Advocate (III. 4):

La fille est bonne et a bon bruit . . .
Je crains qu'elle soit huguenotte
Seulement, car elle est modeste.
En parolles chaste et honneste,
Et tousiours sa bouche ou son cœur
Pensent ou parlent du seigneur.

Von ihrem Vater, einem Edelmanne aus Poitou, in ein Kloster gesteckt, legte sie das Ordenskleid ab und trat zur neuen Lehre über (cf. *Argument*, ferner I, 3 und V, 5). Bei der Einnahme von Poitiers fällt sie als Beute einem Kapitän zu, der sich alsbald in sie verliebt. Vor seiner Abreise zur Belagerung von Le Havre vertraut er sie einem Verwandten, einem alten Pariser Advokaten an. Dieser sucht sie, um ihr ungestört nachstellen zu können, seinem Clerc zu verkuppeln, trotzdem er weiss, dass ein junger Advokat ihre Hand begehrt. Durch die falsche Nachricht vom Tode ihres Beschützers erlangt er von dem verzweifelten Mädchen die Einwilligung in die verhasste Heirat. Denn was sollte sie thun?

Antoinette (I, 3):

De me retirer chez mon père
Ayant delaissé le convent
Et puis changé d'accoustrement
Je serais fort bien arrivée!
Il n'est pas de la reformée,
Il me renvoirait bien chez moy.

Aber nach der Rückkehr des Kapitäns und der Ankunft des Edelmanns, der seine Tochter wiedererkennt, erhält der junge Advokat ihre Hand, während der Kapitän und der Clerc in geeigneter Weise abgefunden werden. Es wäre falsch, hier Belleau's Duldsamkeit als Neigung zur Reformation aufzufassen. Seine damalige Stellung kennzeichnen die Verse, in denen er sich über die Art und Weise lustig macht, in der sich das niedere Volk mit theologischen Streitfragen beschäftigt.

Jeanne (V, 2): *Il faut que Janne, entre les pos*

Parle de reformation.
La nouuelle religion
A tant fait que les chambrières,
Les savetiers et les tripières
En disputent publiquement.

Allerdings enthalten drei seiner Jugendgedichte: *L'Innocence prisonnière*, *L'Innocence triomphante* und *La Vérité fugitive*, die er 1560 anlässlich der Gefangennahme des Prinzen von Condé schrieb, ganz protestantische Gedanken.[1]) Als er sie aber später unter verändertem Titel in seine *Bergerie* aufnahm, merzte er alle verdächtigen Stellen aus, weniger wohl, weil er dem Hause der Guisen eng verbunden war, als weil ihn die Bürgerkriege gelehrt hatten, die Reformierten als Feinde Frankreichs anzusehen. Daraus erklärt sich sein *Dictamen metrificum de bello hugenotico et reistrorum piglamine ad sodales*, worin er sich gegen die Protestanten wendet, die durch Psalmen und Katechismen das ewige Heil zu erlangen behaupten, den Papst und den Klerus schmähen, und die *pistolliferos Reistros* ins Land gebracht haben. Calvin und Bèze, *suae* (Frankreichs) *duo vulnera terrae*, säen die Pest und verbreiten das hugenottische Gift.[2])

Jacques Grévin (1538—1570) zählte, obwohl Protestant, zu den Schützlingen Heinrichs II.[3]) In den Prologen zu seinen Komödien *La Trésorière* (1558) und *Les Esbahis* (1560), sowie in der Vorrede zu seiner Tragödie *La Mort de César* (c. 1560) spricht er mit Verachtung vom alten Volkstheater. Mit vielen seiner Glaubensgenossen verurteilt er die Darstellung biblischer Stoffe auf der Bühne,

Car ce n'est pas nostre intention
De mesler la religion
Dans le subiect des choses feinctes.
Aussi iamais les lettres sainctes

---

[1]) Marty-Laveaux, *Notice biographique* I, I ff., bes. p. XII.

[2]) Ibd. p. 101 ff. u. 107.

[3]) *Nouv. Biographie* 22, 1; *La France prot.* ed. Haag V, 363; Beauchamps, *Recherches* II, p. 27; Julleville, *La Comédie*, p. 334; Chasles, *La Comédie*, p. 29 ff.; *Le Théâtre de* Jaques (sic!) Grevin de Clermont en Beauvaisis, Paris. 1561. 8⁰; Böhm, l. c., p. 27, 49 ff.

Ne furent donnees de Dieu
Pour en faire apres quelque ieu.

Deshalb behandelt er in seinen Lustspielen, in bewusster Nachahmung der Alten und der Italiener, Skandalgeschichten aus seiner Zeit und enthält sich dabei jeder Anspielung auf die politischen und religiösen Verhältnisse. Seine Tragödie *La Mort de César* ist mehr oder weniger eine Nachahmung Muret's, und die dem Brutus in den Mund gelegte Verherrlichung der republikanischen Freiheit und des Tyrannenmordes beruht auf den vom Dichter behandelten geschichtlichen Thatsachen und nicht, wie Chasles behauptet, auf tendenziöser Absicht des Dichters.[1])

Grévin war ein Verehrer Ronsard's, der ihn seinerseits hochschätzte und den jungen Dramatiker in einer seiner Elegien ehrenvoll erwähnt. Später aber sah sich Grévin mit Chandieu und Florent Chrestien veranlasst, auf die von Ronsard in den *Discours sur les Misères de ce Temps* gegen seine Glaubensgenossen erhobenen Beschuldigungen in der Satire: *Le Temple de Ronsard* zu antworten, zum grossen Verdruss des Meisters, der sich grollend von ihm abwandte.[2])

Der Verfasser einer ungedruckt gebliebenen Tragödie *Philandre*, Charles de Navières (1572), zählt mit vielen seiner Glaubensgenossen unter die Opfer der Bartholomäusnacht.[3])

Scévole de Sainte-Marthe (Hiob 1579) sucht als Capitaine und Maire von Poitiers diese Stadt für Heinrich III. gegen die Ligue und gegen die Reformierten zu halten, muss aber 1588 vor ersterer weichen.[4]) Er wohnt den Reichs-

---

[1]) Chasles, l. c., p. 30: »*La tragédie de Grevin fut réimprimée au temps de Ravaillac, avec une préface hardiment hostile à la monarchie et sous ce titre: La Liberté vengée ou César poignardé.*« Cf. La Vallière, *Bibliothèque*, I, 145: »*La Tragédie de César a été réimprimée à Rouen, chez Raphael du Petitval 1606, in-12 sous ce titre de la Liberté vangée ou César poignardé.*«

[2]) Cf. ausser den genannten die *Hist. univ. de Théâtres* XII, 2e partie, p. 71.

[3]) Beauchamps, *Recherches* II, 43.

[4]) V. C. Scaevolae Sammarthani Quaestoris Franciae

ständen zu Blois bei (1588) und fordert 1589 in Poitou die von den Protestanten den Katholiken geraubten Güter zurück. Als Legitimist söhnt er sich rasch mit der Thronfolge Heinrich's IV. aus, dem er 1594 Poitiers zum Gehorsam zurückführt.

Jean Godard (1564—1624) veröffentlicht 1594 seine poetischen Werke in zwei Bänden, die er Heinrich IV. widmete.[1]) Der zweite Band enthält die Tragödie *La Franciade* und die Komödie *Les Desguisés*. Der letzteren schickt er eine Versepistel an Nicolas de Langes voraus, worin er die Bürgerkriege eine selbstverschuldete Strafe des Himmels nennt.

Mallencontreuse France, où les guerres ciuiles
Mettent à feu et sang tes peuples et tes villes . . .
Le ciel n'avait-il pas, dis-ie, longtemps deuant
Présagé les malheurs, les peines et les pertes . . .?

Frankreich aber hat die über sein Volk und sein Herrscherhaus verhängten Schickungen nicht verstehen wollen. Doch jetzt gebe der Himmel

ô France que tu sois
En paix et en repos sur ton trosne François,
Et que le Lis celeste, autour de ta couronne
Auec la pieté plus que iamais fleuronne.

Der Autor legitimiert sich also als Legitimist und Katholik. An anderer Stelle spricht er mit Ehrerbietung vom *grand Euesque assis au siege de saint Pierre.*

Über Nicolas de Montreux's Leben ist nichts bekannt, als dass er wegen Beteiligung an den Unruhen von 1601 eine Zeit lang gefangen sass, also mit der Neuordnung der Verhältnisse unter Heinrich IV. unzufrieden war.[2]) Unter seinen sieben Stücken ist sein Bibeldrama *Joseph le Chaste*

Tumulus, Lutetiae, Paris, 1630. 4°. ibd. p. 189 ff.: *La Vie de Scévole de Sainte-Marthe* par Gabriel Sieur de Roche-Maillet.

[1]) *Les Œuvres*. Lyon. 1594. 2 Bde. 8°. (Pariser Nationalbibl. Inventaire Réserve 2109 Ye 2); cf. La Vallière, l. c. I, 295; Levavasseur. *Étude* etc., p. 461.

[2]) *Nouv. Biogr.* 36, 397; La Vallière, l. c. I, 261.

(1601) zu erwähnen, woselbst der Kerkermeister *Robillard* von den Engländern, Schotten und den *reïstres* spricht.

Robert Garnier ist Royalist.[1]) Die poetische Widmung an Heinrich III. (*au Roy de France et de Polongne*), die er der Gesamtausgabe seiner Tragödien vorausschickt, ist eine Verherrlichung des Königtums. Zu dreien seiner Stücke entnimmt er die Stoffe den römischen Bürgerkriegen, nicht ohne Seitenblicke auf die damaligen Unruhen in Frankreich. *Porcie* (1568) trägt den Untertitel: *Tragédie Françoise avec des chœurs, représentant les guerres civiles de Rome, propre pour y voir dépeinte la calamité de ce temps.* Seine Tragödie *Cornélie* (1574) nennt er in der Widmung A Monseigner de Rambouillet: *poëme à mon regret trop propre aux malheurs de nostre siecle.*[2]) In der Vorrede zu *Marc Antoine* beklagt er das durch die inneren Wirren gesunkene Ansehen des Königtums.[3]) Anlässlich der Zueignung seiner *La Troade*, schreibt er an den Erzbischof von Bourges, die Tragödie sei eine wenig erheiternde Literaturgattung, *qui ne represente que les malheurs lamentables des Princes avec les saccagemens des peuples. Mais aussi les passions de tels sujets nous sont ja si ordinaires, que les exemples anciens nous deuront doresnavãt servir de consolation en nos particuliers et domestiques encombres.*[4]) Auf die religiöse Spaltung in Frankreich nimmt er Bezug in dem Vorwort zu seinen *Juifves* (A Monseigneur de Joyeux): *Or vous ay-ie ici representé les soupirables calamitez d'un peuple, qui a comme nous abandonné son Dieu.*[5]) Wohl kann man aus seinen Stücken Stellen über die Greuel der Bürgerkriege, vom Zorne Gottes und der Not seines Volkes, von der Bedrängnis der christlichen Kirche (Charlemagne in *Bradamante* I, 1) anführen, die sich auf die damaligen Verhältnisse anwenden liessen.

---

[1]) *Les Tragedies*, Saumur 1602. 8°; *Les Tragédies*, herausg. von W. Förster, Heilbronn, 1883. 8° (Sammlg. fr. Neudr. III), bes. Biographie, p. XXV ff.; La Vallière, l. c. I, 187; Darmesteter-Hatzfeld, l. c. I, 168 ff.; III, 341 ff.

[2]) Ed. 1602. p. 31 verso.

[3]) Ibd. p. 64 verso.

[4]) Ibd. p. 137.

[5]) Ibd. p. 223—224.

Doch lagen Garnier sicher solche direkte Anspielungen fern. Nach den etwas unklaren Angaben De Thou's und G. Colletet's scheint er sich um 1590 vorübergehend den Ligueurs angeschlossen zu haben, jedoch bald wieder zu den Legitimisten übergetreten zu sein.

Viel umstritten ist die Persönlichkeit Antoine de Montchrétien's.[1]) Lange Zeit haben ihn die Protestanten auf Grund zeitgenössischer Berichte[2]) von seinem traurigen Ende im Hugenottenaufstande von 1621, in dem er eine führende Rolle spielte, als einen der ihren betrachtet. Th. Funck-Brentano und nach ihm Lanson folgern aber aus eben jenen Berichten des *Mercure françois*, sowie aus seinem *Traité d'économie politique*, mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass er zum mindesten sehr spät, sicher nach Abfassung seiner Tragödien zur reformierten Religion übertrat, wenn er sich nicht als Katholik, gleich vielen anderen unzufriedenen Elementen den Aufständischen anschloss, da er von einer gewaltsamen Änderung der herrschenden Regierungsform die Verwirklichung seiner im Traité niedergelegten staatlichen Reformideen erhoffte.

Im *Traité* (Kap. IV: *Des soins du Prince*) richtet er an Ludwig XIII. folgende Mahnung: *Souvenez-vous tousjours que l'Eglise est en l'Estat, non l'Estat en l'Eglise . . . Informez-vous, Sire, tres particulierement des droits de vostre Eglise gallicane. Maintenez-les en leur entier . . .*[3]) An anderer Stelle spricht er von den *hérétiques anglais et hollandais* und preist Frankreich, das den Ruhm *du vrai christianisme*, bewahrt habe. Zwei sich anscheinend widersprechende Stellen, an deren einer er sich gegen die Gewissensfreiheit ausspricht, an der an-

[1]) *Les tragédies* p. p. L. Petit de Julleville, Paris 1891. 8°, p. VIIff.: *Notice*; *La France protestante*, ed. Haag VII, 462ff.; *Traicté d'œconomie politique* p. A. de Montchrétien, p. p. Th. Funck-Brentano, Paris 1889; *Introduction*, p. Iff.; Literaturangaben ibd. p. 373; G. Lanson, *La Littérature française sous Henri IV* (*Antoine de Montchrétien*), in: *Revue des Deux Mondes* 107 (1891), p. 369ff.; La Vallière, l. c. I, 302.

[2]) Bes. des *Mercure françois* (1621) VII, 367ff., 801ff. (nach Funck-Brentano, p. 374).

[3]) Funck-Brentano, p. 341.

deren dem Könige seine Unterthanen *de l'une et de l'autre religion* empfiehlt, zeigen ihn als Politiker, der theoretisch für die Einheit des Staatswesens auch in religiöser Beziehung eintritt, praktisch für Übung der Toleranz ist. In seinen dramatischen Werken ist er sehr zurückhaltend. In der *Écossaise*, in welcher er die protestantische Elisabeth der katholischen Maria Stuart gegenüberstellt, streift er die religiöse Spaltung nur vorübergehend, ohne Gehässigkeit gegen eine der beiden Konfessionen. Die Königin Elisabeth lässt er durch ihren *Conseiller* ermahnen, sich ihrem Volke zu erhalten; denn ihr Tod wäre das Ende ihres Glaubens (I, 1). Etwas erbitterter äussert sich die Reine d'Écosse (III, 1):

La folle opinion d'une rance heresie
Ayant pour un (!) erreur fardé de nouueauté
Abreuué son esprit de la desloyauté.
Il (Le ciel) esmeut furieux les querelles ciuiles . . .

Einige andere Verse klingen wieder an protestantische Theorien an. Die Reine d'Écosse tröstet den Chor (III, 3): der Tod ist eine Erlösung für die Gerechten, welche

Sont conduits à ce port dont l'entrée moleste
Introduit les esleus en la cité celeste

und IV, 1:

Je te prie, ô Seigneur, de donner a ma foy
Ce que peut ta Justice alleguer contre moy.

Pierre Larivey verlegte bei seiner Bearbeitung italienischer Lustspiele den Schauplatz der Handlung nach Frankreich und legte ihnen vielfach die Ereignisse der Zeitgeschichte zu Grunde.[1]) *Les Tromperies: Anselme, marchant d'Orleans, voyant les troubles s'allumer en France, delibère se retirer en Italie.* (N. Sechi, *Gli Inganni: Anselmo, mercante genovese, che traffica per Levante).* Anstatt von den Türken wird er unterwegs von den Hugenotten gefangen gehalten und kehrt erst nach Hause zurück, als er hört *que l'on vouloit tenir les Estats en France* (1588) *en esperant que par la con-*

[1]) *Les Comédies.* in: *Ancien Théâtre francais*, p. p. Viollet le Duc V, VI. VII; Darmesteter-Hatzfeld. l. c. I. 179 ff., III, 364 ff.; La Vallière, l. c. I, 224.

clusion d'iceux les troubles prendroient fin, um das Schicksal seiner in Frankreich zurückgebliebenen, inzwischen erwachsenen Kinder zu erfahren.

Ähnliche Verhältnisse bilden den Hintergrund zu *Les Esprits*. Von Féliciane, der Geliebten Urbain's, wird berichtet (IV, 3): «*Son père, qui estoit de la religion voyant recommancer les troubles pour la quatrieme foys, se retira à la Rochelle, laissant ceste fille en la garde d'une sienne parente . . .*» Nun ist wieder Friede im Lande und der Vater kehrt von seinem Zufluchtsort zurück (IV, 5): «*O douce paix, repos des affligez, tu es finablement venue et as amené avecques toy mon aise, mon bien et mon contentement.*»

In *Les Escolliers* kommt der Verlobte der Susanne bei der Belagerung von Poitiers um (I, 2).

In *Les Jaloux* wird auf die Schlacht bei Montcontour angespielt (II, 5) und von den Ereignissen in den Niederlanden ausführlich berichtet (III, 5): Der König von Spanien hat mit den Generalstaaten Frieden geschlossen; aber augenscheinlich wird dieser nur von kurzer Dauer sein: *Aucuns disaient que ce sera une paix desmanchée.* Denn der katholische König rüstet aufs neue und der Papst stellt ihm Hilfstruppen zur Verfügung.

Wichtig ist der Prolog zu den *Jaloux*, in dem er die Komödie gegen die Angriffe derer verteidigt, die sie wegen ihres schlüpfrigen Inhalts gottlos nennen: «*Je voudrais bien que pour probation de leur dire, ils amenassent quelque passage de l'Escriture.*»

In *Le Laquais* endlich berührt er die Bekämpfung der calvinischen Dogmen durch die Scholastiker der Sorbonne. Der Kardinal lässt durch seinen Diener J a c q u e t den *maître ès artz*, L u c i a n, rufen, einen Pedanten, der beständig mit lateinischen Citaten um sich wirft:

Jacquet: *Or bien, sachez donc que monsieur Le Cardinal vous mande . . .*

Lucian: *Seroit-il bien advenu que sa grandeur se voulust ayder de l'acuité de mon esprit touchant la Bible ou contre Calvin, ou bien que je lui dresse quelque belle oraison in hugnotos?*

Im Auftrage des Kardinals sucht Lucian die Einwilligung

des alten Symeon zur Verheiratung seiner Tochter Françoise mit dem Neffen des Kardinals zu erlangen. Als jener seine geschraubte Redeweise nicht gleich versteht und Schwierigkeiten zu machen sucht, erwidert er (Lucian): «*Vous estes donc heretique et doibt vostre opinion erronée estre purgée par la medecine de la verité.*»

Aus der sonstigen, umfangreichen dramatischen Literatur jener Zeit lassen sich, soweit sie für vorliegende Arbeit zugänglich war und soweit die vielfach angeführten Nachschlagewerke ersehen lassen, keine Beziehungen zu den religiösen und politischen Ereignissen feststellen.

Rückblick.

Die Untersuchung der französischen dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts ergibt eine weit grössere Beeinflussung durch die gleichzeitigen Religionskämpfe, als man bisher annahm. Sie äussert sich in erster Linie in der Wahl der dramatischen Stoffe und in der Art ihrer Behandlung. Die Entstehung und die Entwicklung der religiösen Bewegung lassen sich an der Hand der dramatischen Erscheinungen verfolgen. Die älteren Moralitäten und Farcen enthalten zahlreiche zerstreute Anspielungen in überwiegend katholisch-gallicanischem Sinne; sie sind den Neuerern feindlich und beschuldigen freimütig die Verderbtheit des Klerus als Ursache der religiösen Spaltung. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts finden wir auch Stücke, welche die Anschauungen jener Kreise vertreten, die in dem lebhaften Bedürfnise nach Verinnerlichung des Glaubens sich mit den Grundlehren des Christentums, insbesondere mit der Rechtfertigungslehre beschäftigen, und sich mehr oder minder der reformierten Lehre nähern (allegorisch-mystisches Drama). Zur Zeit der Bürgerkriege schwindet das öffentliche Interesse an dogmatischen Streitfragen und die Behandlung der Tagesereignisse tritt in den Vordergrund. Da diese Ereignisse aber den Stempel starker Persönlichkeiten tragen, so wird die herkömmliche, diskrete allegorische Form zu schwach und man stellt die Helden des Tages selbst auf die Bühne. Aber die Verfasser sind nicht berufen, ein entwicklungsfähiges, historisches Drama zu schaffen. Trotz ihrer geschichtlichen Namen

sind die eingeführten Personen wesenlose Abstraktionen der Herrschsucht, der Gottlosigkeit etc., ohne inneren Antrieb, Werkzeuge himmlischer und dämonischer Mächte. Dazu fehlt ihnen jedes Talent zur Karrikatur, das die parteiische Entstellung ihrer Stoffe berechtigt hätte.

Auch auf die Wahl bestimmter dramatischer Formen ist die religiöse Bewegung nicht ohne Einfluss geblieben. Die Abschaffung der Mysterien ist allerdings mehr eine Folge der Änderung des Zeitgeschmacks als des verfeinerten. religiösen Zartgefühls. Die Reformatoren haben daran weniger Anteil als vielfach behauptet wurde.[1]) schon deshalb, weil ihre Auschauungen über die Schaubühne zu sehr auseinandergehen: die einen verurteilen, Calvin duldet sie, Bèze schafft sogar ein neues Bibeldrama. Grösseren Anteil an seiner Unterdrückung haben die Parlamente und die Ligue, welche der Kritik der Laien die Bibel, und allmählich auch die Diener der Kirche entziehen und dadurch ihr Ansehen heben wollen.[2])

Dagegen wächst durch das Interesse an den Religionskämpfen die Beliebtheit anderer dramatischer Gattungen und einige neue entstehen. Die Autoren folgen hier grösstenteils dem Geschmacke ihres literarisch meist wenig gebildeten Publikums, später auch, mehr oder minder frei, den neuen dramatischen Theorien. Angeregt durch die satirischen Moralitäten und Farcen bedienen sich die Protestanten gern der dramatischen Form in ihrer Kontroverse. Der Moralität entlehnen sie die allegorische Form und den aufdringlichen lehrhaften Ton, der Farce die schlagfertige Bosheit und schaffen so die polemische Moralität. Mehr noch als die Predigt, weil wirkungsvoller und leichter verständlich, ist sie darauf berechnet, die des Lesens ungeübte breite Masse des Volkes für die protestantische Sache zu gewinnen. Dabei kam es zuerst darauf an, das Ansehen der Kirche zu zerstören und die Glaubwürdigkeit ihrer Priester zu erschüttern, indem man diese als unwissend und sittenlos darstellte; als

---

[1]) Z. B. Julleville, *Les Mystères*, p. 441.

[2]) Rigal, *Le Théâtre fr.*, p. 42: *Remontrances très humbles au roi de France et de Pologne* (1588).

Betrüger, die das Volk in Nacht und Dummheit hielten und wissentlich Falsches lehrten; als Ausbeuter des Volkes, die mit heiligen Dingen gewissenlosen Handel und auf Kosten der Laien Völlerei und Unzucht trieben; als Gotteslästerer und Götzendiener, die Hunderte von Heiligenbildern an Stelle des einzig wahren Gottes anbeteten. Dann ging man daran, die neue Lehre zu verkünden, die das Heil in die Welt bringen und Gottes Reich schon auf Erden begründen sollte.

Auch handelt es sich darum, die Bekehrten vor Rückfällen zu bewahren. Predigt und Gottesdienst können dies nicht allein. Der Mensch will sich vergnügen und zerstreuen; seine Unterhaltungen müssen in richtige Bahnen gelenkt werden. Das Theater soll die Gläubigen erbauen, und um ihre so oft getäuschten Hoffnungen auf den endgültigen Untergang des päpstlichen Antichristes neu zu beleben, führt man ihnen die tröstlichen Errettungen Israels aus seinen zahlreichen Bedrängnissen vor Augen; es soll aber zugleich erheitern, deshalb würzt man es mit Satire, die man aus dem polemischen Theater herübernimmt: So entsteht das Bibeldrama der französischen Reformation.

Beide dramatische Richtungen erweisen sich wenig lebensfähig; das protestantische Bibeldrama verschwindet nach gesundem Anlaufe und nach kurzer Blüte, sowohl mangels talentvoller Dichter, als weil es dem antikisierenden Zeitgeschmack widerspricht. Ihm entsteht in den Reihen der französischen Reformierten selbst ein Gegner, der Theoretiker La Taille.

Die polemische Moralität verfehlt ihren Zweck hauptsächlich mangels geeigneter Verbreitung; denn sie erscheint nur zeitweise in Lyon, Rouen und einzelnen Städten Südfrankreichs und gehört im übrigen fast ausschliesslich der französischen Schweiz und ihrer Hauptstadt Genf an. Dieses ist der Herd der französischen Reformation und die Zufluchtsstätte aller Talente, welche durch ihre religiösen Ideen mit der Orthodoxie der Sorbonne und der Parlamente in Konflikt gerieten. Eine kleine, aber streitbare und federgewandte Schar entfaltete dort eine fieberhafte Thätigkeit, sandte Pam-

phlet über Pamphlet in die Welt hinaus und erfüllte das Theater mit bitterster Satire gegen das verhasste „Babylon“ und seinen „Antichrist“ —, ein interessantes, aber unerfreuliches Bild. Immer im selben Ideenkreise befangen, ist ihre Satire höchst einförmig. Sie ist Sache des Verstandes, nicht des Herzens. Hier wird nicht, wie in den volkstümlichen Farcen und Moralitäten, ein Missbrauch oder Missstand in wenigen treffenden Versen voll Humor oder beissender Ironie mit einem Verse, der zum geflügelten Wort, zum Volkslied wird [1], charakterisiert, sondern hier predigt ein unduldsamer Pastor des Langen und Breiten und ergeht sich mit schwerverständlichen Kraftausdrücken in Schmähungen gegen den Papst und seine Priesterschaft. Das thut dem literarischen Werte ihrer Stücke Abbruch und beeinträchtigt ihre Wirkung und Verbreitung. Nur eine einzige Moralität erhebt sich formell wie inhaltlich über diese ganze dramatische Produktion: *Le Monde malade et mal pansé* von Jacques Bienvenu. Die meisten dieser Stücke blieben wohl auf den Boden, auf dem sie entstanden, beschränkt; vermutlich waren es meist Reformierte, die sich an ihnen ergötzten. Von einer einzigen Aufführung, derjenigen der *Maladie de Chrestienté* zu La Rochelle (1558) wird berichtet, dass sie den Übertritt zahlreicher Zuschauer zum Calvinismus zur Folge hatte. Infolge der strengen Zensur fiel in Frankreich die grösste Zahl der Tendenzdramen der Konfiskation zum Opfer; darum sind auch ihre Drucke heute so ausserordentlich selten.

In der geringen Bekanntheit der protestantischen polemischen Dramatik dürfte die Haupterklärung des geringen Umfangs der katholischen Antwort zu suchen sein. Im übrigen gilt für die dramatische Kontroverse der Katholiken dasselbe, was Lenient über die katholische Polemik im allgemeinen gesagt hat. [2]) Die Angriffe der Protestanten trafen die Kirche mehr oder weniger unvorbereitet. In Erwartung der oft verlangten Reform der geistlichen Hierarchie hatte sie lange Zeit

[1]) Wie «*Religion assemble en un grand sac*», in: «*Église et Poureté qui font la Lessive*»; siehe Picot, *Bulletin du prot. fr.* 1892, p. 618.

[2]) La Satire etc., p. 214 ff.

die Angriffe auf ihre unwürdigen Diener geduldet, wenigstens soweit dabei ihre Dogmen und ihre Verfassung unangetastet blieben. Als diese Angriffe nun von reformierter Seite erfolgten, blieb die Verteidigung zunächst schwach und ungenügend. Auch verstanden es die katholischen Schriftsteller nicht, die gegnerischen Dogmen in gemeinverständlicher Weise zu widerlegen. Denn im Gegensatze zu den durch die humanistischen Studien vorgebildeten Neuerer, waren die Scholastiker der Sorbonne im Gebrauche der Volkssprache ungeübt. Später lehnt man es von katholischer Seite ab, mit den Abtrünnigen öffentlich zu disputieren. Darum ist auch die Polemik in den Dramen der Jesuiten, die um die Mitte des Jahrhunderts die führende Rolle im Kampfe gegen die Reformation übernehmen, von geringer Bedeutung.

Dagegen zeigen sich in den letzten Jahrzehnten die Katholiken im historisch-politischen Drama überlegen. Doch bleibt hier, gleichwie in der späteren protestantischen Polemik, die Beschimpfung des Gegners, und nicht dessen sachliche Widerlegung, Hauptzweck.

Nur wenig wird das Renaissancedrama von den Zeitverhältnissen beeinflusst. Die Verfasser verfolgen, wenigstens bei der Tragödie, nur literarische und künstlerische Absichten. Fast alle sind gute Royalisten und Legitimisten, meist auch etwas laue Katholiken, die der religiösen Frage nie in der Weise der neuen Christen von 1520—1530 näher getreten sind. Ihre religiösen Überzeugungen, zum mindesten die in ihren Stücken niedergelegten, sind nicht, wie bei einigen Autoren des allegorisch-mystischen Dramas, die Frucht langer Seelenkämpfe. Ihnen liegen auch bei der Behandlung biblischer Stoffe jene von den Protestanten so beliebten Parallelen zwischen dem alten und neuen Jerusalem fern. Nur die Komödie enthält einige unbedeutende Anspielungen.

Da sich der Einfluss der religiösen Bewegung hauptsächlich in der Entstehung einer Tendenzliteratur äussert, so schwand derselbe auch mehr und mehr, als sich Frankreich seit Heinrich IV. zu beruhigen und zu erholen begann und des religiösen Streites müde, die ausgestandenen Leiden zu

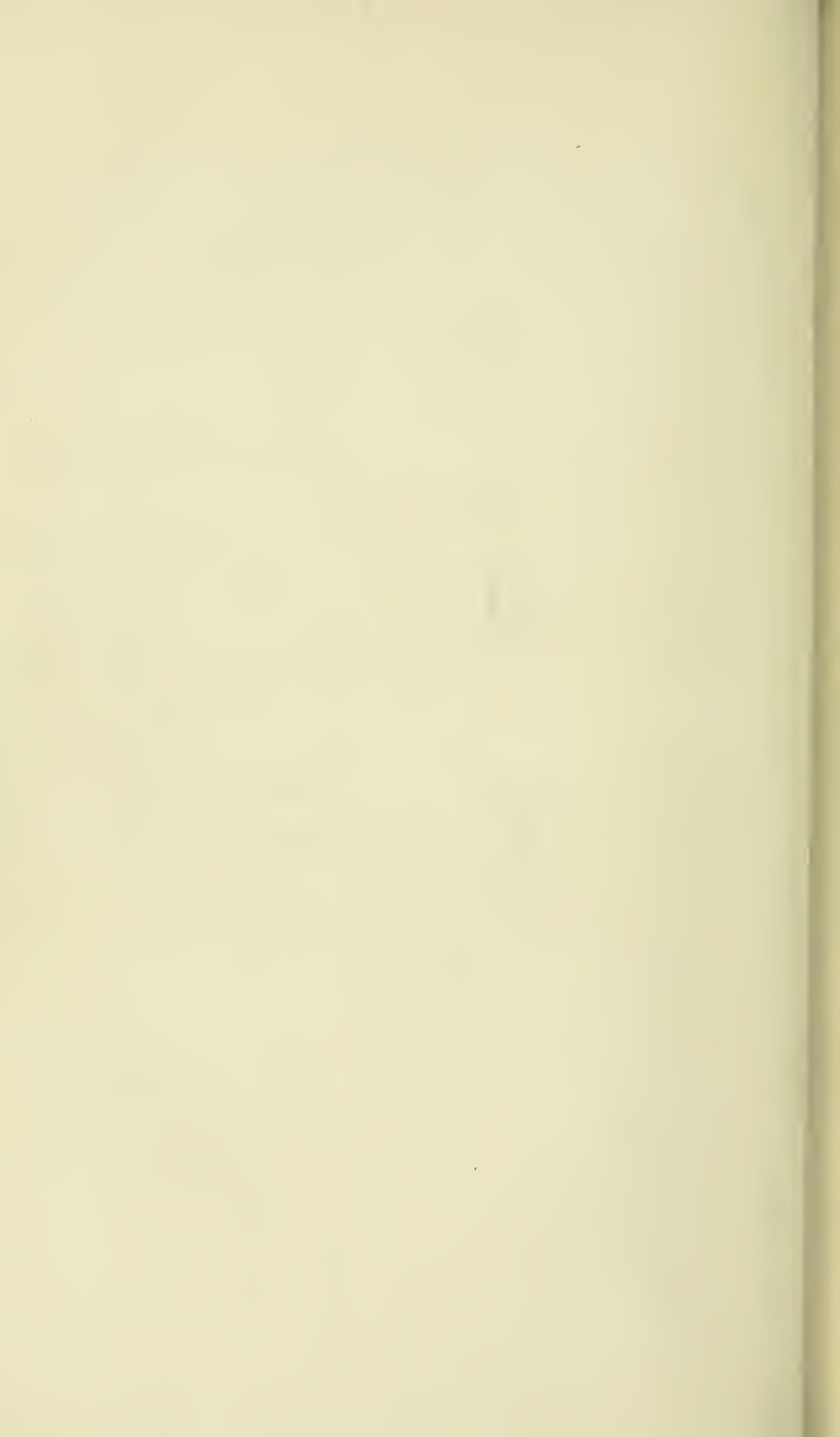
vergessen suchte. Einige schwache Huldigungsgedichte für den jungen Ludwig XIII. sind alles, was wir den Hugenottenaufständen des 17. Jahrhunderts verdanken. Nur sehr wenige Stoffe aus jener bewegten Zeit haben das Interesse neuerer Dramatiker zu erregen gewusst. Diese gesamte literarische Produktion stellt also nur eine Episode in der Geschichte des französischen Theaters dar, dessen Entwicklung sie in keiner Weise gehemmt, aber auch in keiner Weise gefördert hat.

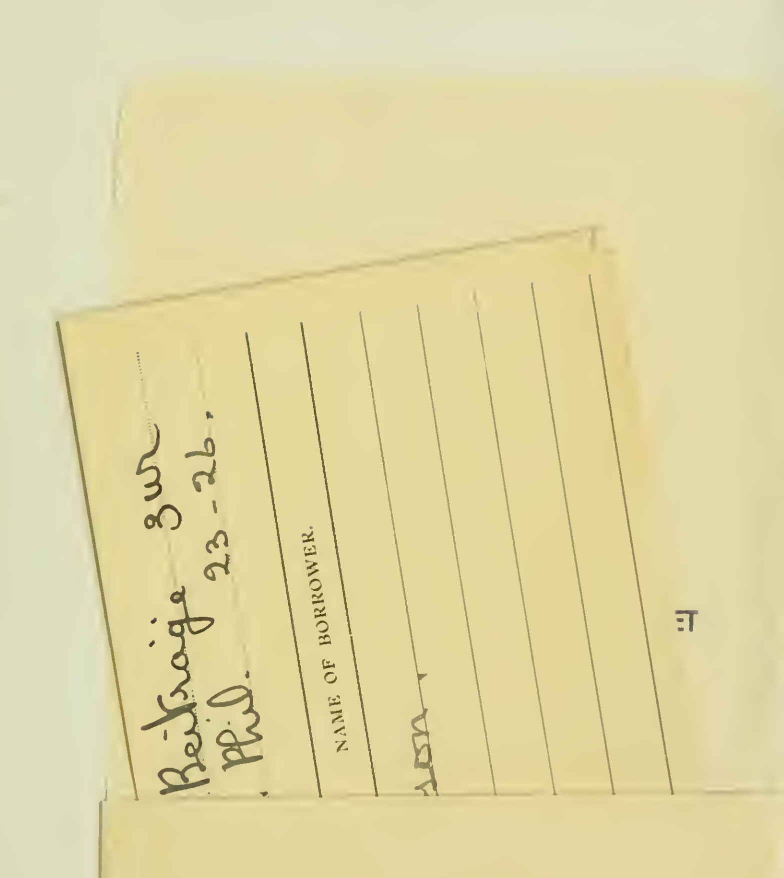
Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.










Beiträge zur
Phil. 23-26.
NAME OF BORROWER.

